

# Cosmati-arbeider i Santa Maria in Cosmedin

*Form, funksjon og kontekst*

Ingrid Eitrem



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2008

## Forord

Interessen for det som betegnes som cosmati-arbeider, ble vekket da jeg var Erasmus-student ved Università degli Studi RomaTRE i 2003. Da tok jeg et kurs som dreide seg om europeisk middelalderkunst, men noen av forelesningene var viet håndverkstradisjonen som preget mange av kirkene i høymiddelalderen i Roma og omegn. Gjennom disse forelesningene fikk jeg en større forståelse for hvordan kirkerommets dekorasjon og interiør var med på å understreke kirkerommets funksjon.

I løpet av arbeidet med masteroppgaven er det mange som fortjener en stor takk. Først og fremst vil jeg takke min samboer, Jon Andersen, for at han hadde slik tro på meg. Einar Petterson, som har vært min veileder, har gitt meg konstruktiv tilbakemelding på oppgaven. Jeg vil også takke bibliotekaren ved det norske instituttet i Roma, Germana Graziosi, for at hun ordnet med adgangsbrev til biblioteker i Roma. Til slutt vil jeg takke moren og faren min, Rønnaug og Hans Jørgen Eitrem, for at de har støttet meg på alle måter gjennom oppgaveskrivingen.

Under arbeidet med oppgaven har jeg fått støtte fra Universitetet i Oslos reisestipend og Eystein Magnus' legat.

Ingrid Eitrem, 14.november 2008

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b>	<b>2</b>
<b>Kapittel 1: Innledning</b>	<b>5</b>
1.1 <i>Forskningshistorie</i>	6
1.1.1 Kategorisering: stilistiske- og formale studier	7
1.1.2 Ikonografiske og kontekstuelle studier	10
1.1.3 Bemerkninger om tidligere forskning	11
1.2 <i>Tema og avgrensning</i>	11
1.3 <i>Metode og problemstillinger</i>	12
<b>Kapittel 2: Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin</b>	<b>14</b>
2.1 <i>Kirken og cosmati-arbeidene: en introduksjon</i>	14
2.1.1 Kirkens historie	14
2.1.2 Cosmati-arbeidene i kirken: 11- og 1200-tallet	15
2.1.3 Restaureringsprosjektet på 1890-tallet	17
2.2 <i>Pavestolen</i>	18
2.2.1 Datering og restaureringsarbeid	18
2.2.2 Beskrivelse	18
2.2.3 Typologi og ikonografi	20
2.3 <i>Gulvet</i>	24
2.3.1 Datering og restaureringsarbeid	24
2.3.2 Beskrivelse	26
2.3.3 Typologi	29
2.4 <i>Schola cantorum</i>	31
2.4.1 Datering og restaureringsarbeid	31
2.4.2 Beskrivelse	32
2.4.3 Typologi	34
2.5 <i>De to ambonene</i>	35
2.5.1 Datering og restaureringsarbeid	35
2.5.2 Beskrivelse	35
2.5.3 Typologi	38
2.6 <i>Påskeandelaberen</i>	40
2.6.1 Datering	40
2.6.2 Beskrivelse	42
2.6.3 Typologi og ikonografi	43
2.7 <i>Ciboriet</i>	46
2.7.1 Datering	46
2.7.2 Beskrivelse	47
2.7.3 Typologi	49
2.8 <i>Pergula</i>	50
2.8.1 Datering og restaureringsarbeid	50
2.8.2 Beskrivelse	52
2.8.3 Typologi	53
2.9 <i>Konkluderende bemerkninger</i>	53

<b>Kapittel 3: Tekst, seremoniell funksjon og historisk kontekst</b>	<b>56</b>
<i>3.1 Schola cantorum's funksjon: en tapt forståelse?</i>	57
3.1.1 Den pavelige stasjonale liturgi og <i>Ordo Romanus I</i>	57
3.1.2 Thomas Mathews' forskning: forholdet mellom tekst og form	58
3.1.3 DeBenedictis' forskning: det funksjonelle problem	59
3.1.4 DeBenedictis' funksjonelle forslag	60
<i>3.2 Pavestolen: en funksjon eller ulike funksjoner?</i>	61
3.2.1 Francesco Gandolfos poeng: likhet, ideologi og politisk kontekst	61
3.2.2 <i>Dictatus papae</i> : tolkning av tekst og stolens funksjon i 1123	63
3.2.3 Stolens funksjon etter 1123	65
<i>3.3 Konkluderende bemerkninger</i>	66
<b>Kapittel 4: Skopisk betydning og blikk i kontekst</b>	<b>67</b>
<i>4.1 Det hagioskopiske og kultiske blikk</i>	69
<i>4.2 Visio dei gjennom fysisk hindring</i>	70
<i>4.3 Dekorative elementer som schemata: det synlige i det usynlige</i>	71
<i>4.4 Gjenstandene som visuelt ritual og bindeledd mellom kirkene</i>	73
<i>4.5 Porfyr: det opphøyde materialet og kontakten med fortiden</i>	74
<i>4.6 Konkluderende bemerkninger</i>	76
<b>Kapittel 5: Sammendrag</b>	<b>77</b>
<b>Ordliste</b>	<b>78</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>79</b>
<b>Illustrasjonsliste</b>	<b>85</b>
<b>Illustrasjoner</b>	<b>88</b>

## Kapittel 1: Innledning

Denne oppgaven dreier seg om gulvet, de to ambonene, schola cantorum, pavestolen, påskekandelaberen, pergulaen og ciboriet som ble plassert i Santa Maria in Cosmedin i Roma i løpet av 11- og 1200-tallet. Disse verkene blir også omtalt som cosmati-arbeider, siden arbeiderne som laget dem har fått tilnavnet Cosmati-arbeidere.<sup>1</sup> Et kjennetegn ved gjenstandene og gulvet er at de er dekorert med polykrome *opus sectile*-mosaikkinnlegg som er kuttet opp for å passe inn i et geometrisk mønster. Et annet kjennetegn er at de er laget av *spolia*, gjenbruk av marmor og skulpturelle og arkitektoniske elementer fra antikke bygninger.<sup>2</sup> På en del av materialet brukes også antikkinspirerte dekorative pilastre.

Santa Maria in Cosmedin er ikke den eneste kirken som har blitt preget av denne håndverksformen. Håndverkerne som laget denne type arbeider, er knyttet opp mot utbygging av kirker og kirkeinteriører på 11- og 1200-tallet. Det finnes i alt 200 kirkebygg i og rundt Roma som fortsatt har deler av interiører laget av Cosmati-arbeiderne intakt. Dette antallet tyder på at de aller fleste kirkene i dette området hadde slike interiører i middelalderen. I tillegg ble denne type håndverksarbeid brukt i Campania, Calabria og Umbria. Cosmati-arbeidere hadde også oppdrag i Westminster Abbey i London mellom 1260 og 1290.<sup>3</sup>

I Roma og omegn sto håndverkerne for konstruksjon av gulv og gjenstander som amboner, ciborier, påskekandelabre, biskopstoler/pavestoler, pergula (ikonostasis) og schola cantorum, det vil si liturgiske ensembler som ble brukt i kirkerlige seremonier. I tillegg sto de for utførelsen av gravmonumenter<sup>4</sup>, klokketårn<sup>5</sup> og klosteranger<sup>6</sup>. Den storstilte fornyingen

<sup>1</sup> I denne oppgaven vil begrepene cosmati-arbeider og Cosmati-arbeidere bli benyttet. Ordet Cosmati refererer egentlig bare til en av håndverksgruppene som laget liturgiske gjenstander, dekorative arbeider og arkitektoniske deler i løpet av 11- og 1200-tallet. På slutten av 1800-tallet ble betegnelsen *marmorarii romani* benyttet for å omtale disse håndverksarbeiderne. Det ble da klart at det ikke bare var Cosmati-familien som hadde laget denne type arbeider i Roma. Som adjektiv vil ordet kosmatesk benyttes. Betegnelsen Cosmati har blitt en del av en innarbeidet terminologi, og den benyttes som søkeord i oppslagsverk, se: Peter Cornelius Claussen, *Dictionary of art*, s.v. "Cosmati", Vol 7, 1996, 918-923.

<sup>2</sup> For en videre gjennomgang av betegnelsen *spolia*, se: Dale Kinney, "The concept of *spolia*", i *A companion to medieval art: romanesque and gothic in northern europe*, red. av Conrad Rudolph (Oxford: Blackwell publishing, 2006), 233- 252.

<sup>3</sup> I Westminster sto Cosmati-arbeiderne for utførelsen av gulvet i sanktuariet, graven til Henry III, og St. Edwards altergrav, se: Paul Binski, "The Cosmati at Westminster and the english court style", i *The art bulletin*, vol. 72, nr. 1, (mar., 1990), 6-34.

<sup>4</sup> For videre lesning om gravmonumenter i høymiddelalderen i Roma og Italia, se: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, red. av Jörg Garms og Angiola Maria Romanini (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990); Julian Gardner, *The tomb and the tiara* (Oxford: Clarendon press, 1992); Gardner, "Arnolfo di Cambio and roman tomb design", i *The burlington magazine*, vol. 115, nr. 844 (jul., 1973), 420- 439; Ingo Herklotz, "*Sepulcra*" e "*monumento*" del medioevo: *studi sull'arte sepolcrale in Italia* (Roma: Rari Nantes, 1985), 143- 210.

av de romerske kirkene i denne perioden har blitt knyttet til reformpavedømmet som utviklet seg på slutten av 1000-tallet. En slik ansiktsløftning av interiør og eksteriør i de mange romerske kirkene kan forstås som en *renovatio*-tendens, hvor det var ønskelig å knytte seg til et tidligkristent formspråk som hadde utviklet seg i Konstantins tid.<sup>7</sup>

Av de 200 kirkene er det ikke mange som har bevart et fullstendig bestående liturgisk ensemble. Det finnes noen få unntak. I Santa Maria in Cosmedin ble deler av gjenstandene som utgjør det liturgiske ensemble restaurert på 1890-tallet. Det fremstår i dag som komplett. I San Clemente i Roma er alle gjenstandene som utgjør det liturgiske inventaret bevart. Inventaret i begge kirkene gir et godt innblikk i hvordan en romersk kirke så ut på 11- og 1200-tallet.

## 1.1 Forskningshistorie

De ulike cosmati-arbeidene som finnes i Santa Maria in Cosmedin, er blitt omtalt av G. B. Giovenale i *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin* som kom ut i 1927. I boken gir Giovenale en historisk gjennomgang av forandringene som cosmati-arbeidene har vært gjennom. Hans anmerkninger som tar for seg restaureringsarbeidet som ble foretatt på 1890-tallet i kirken, er av særlig betydning for denne oppgaven. Utenom denne monografien finnes det ikke et forskningsmateriale som tar for seg alle gjenstandene som skal presenteres i denne oppgaven. De ulike gjenstandene i kirken har blitt tatt for seg enkeltvis i en rekke verker, og det vil bli referert til disse arbeidene gjennom oppgaven.

Den generelle forskningshistorien som tar for seg cosmati-arbeider i høymiddelalderen, er derfor av nytte for å forstå hvordan man har forsket på tilsvarende gjenstander som de som finnes i Santa Maria in Cosmedin. Forskere har knyttet marmorarbeidene til forskjellige tematiske områder. I denne presentasjonen av forskningshistorien vil det bli gitt en introduksjon til hvilke teoretiske og metodiske perspektiver som har vært viktig på dette feltet fra 1800-tallet og frem til i dag.

---

<sup>5</sup> For videre lesning om klokketårn i middelalderen i Roma se: Ann Priester, "Bell towers and building workshops in medieval Rome", i *The journal of the society of architectural historians*, vol. 52, nr. 2 (juni, 1993), 199-220.

<sup>6</sup> Klostergangen i San Paulo fuori le Mura og San Giovanni in Laterano er to eksempler på klosterganger som Cosmati- arbeiderne sto for. Vasalettus-verkstedet laget klostergangen i San Giovanni in Laterano og de bisto i arbeidet med klostergangen i San Paulo fuori le Mura, se: Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkunstler des Mittelalters: Corpus Cosmatorum I*(Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987), 126-138.

<sup>7</sup> Richard Krautheimer, *Roma: Profilo di una città, 312- 1308* (Roma: Edizioni dell'elefante, 1981), 223.

### 1.1.1 Kategorisering: stilistiske- og formale studier

Forskning på cosmati-arbeider hadde sin begynnelse på 1800-tallet. Forskerne interesserte seg først for inskripsjonene som de ulike marmorarbeiderne hadde innrisset i sine arbeider. Dette blir kalt for epigrafiske studier. Carlo Promis, Giovanni Baptista de Rossi og E. Henry Stevenson utmerket seg på dette området.<sup>8</sup>

På 1880-tallet begynte Camillo Boito å undersøke produksjonen av kirkeinteriør som ble tilvirket av disse arbeiderne. Han vektla hvordan cosmati-arbeidene kunne vise til noe som kjennetegnet den romerske karakter og smak i middelalderen, ved å se på utformingen av liturgisk interiør slik som ambone, cathedra (biskopstol/pavestol) og ciborium.<sup>9</sup> Boito var også av den oppfatning at disse arbeidene ble utført av spesielt en familie, Cosmati-familien (av navnet Cosmatus). Han skriver:

In ogni modo, la composizione e la esecuzione dei lavori sappiamo erano affidate in gran parte a marmorari non monaci, e nel secolo XIII specialmente agli architetti e scultori di una famiglia, la quale con sette individui e per quattro generazioni professó l'arte nel corso di un lungo secolo.<sup>10</sup>

I dette avsnittet presiserer Boito at det var spesielt en familie som var aktive som håndverkere i Roma på 1200-tallet. Dette har ført til at betegnelsen "Cosmati" fortsatt blir brukt som en samlebetegnelse for tilvirkningen av arkitektoniske arbeider i og rundt Roma fra 1100-tallet. I ettertid er det foretatt studier som viser at det var syv familier som utførte denne type arbeid i og rundt Roma på 11- og 1200-tallet.<sup>11</sup> Betegnelsen "Cosmati" ble også brukt så tidlig som rundt 1790 av della Valle.<sup>12</sup> Boito kan derfor sies å ha videreført misforståelsen om at det bare var én familie som sto for denne håndverkstradisjonen. Denne feiltolkningen har derfor ført til at marmorarbeider i Roma og omegn fortsatt blir kalt for cosmati-arbeider.

Boitos metodiske fremgangsmåte var særlig sentrert rundt å skape kategoriske skiller mellom de ulike marmorarbeidene. I sitt verk *Architettura del medioevo* benytter han seg av

<sup>8</sup> Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi Romani: Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters: Corpus Cosmatorum I* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987), 1.

<sup>9</sup> Camillo Boito, *Architettura del medioevo in Italia* (Milano: Ulrico Hoepli, 1880), 118.

<sup>10</sup> Oversettelse av sitat til norsk: "Vi vet at utformingen og tilvirkningen av arbeidene i Roma, for det meste ble utført av marmorarbeidere som ikke var tilknyttet noen munkeorden, og spesielt i det 13. århundret av arkitekter og skulptører som kom fra en familie. Denne familien besto av syv personer som i løpet av fire generasjoner tilvirket kunst i løpet av ett århundre." Boito, *Architettura del medioevo in Italia*, 120.

<sup>11</sup> Peter Cornelius Claussen, "Marmi antichi nel medioevo romano: L'arte dei Cosmati", i *Marmi antichi*, red. av Gabriele Borghini, 65-80 (Roma: De Luca editore, 1980), 65; *Magistri doctissimi Romani*.

<sup>12</sup> Ragnhild Bø, *Det gotiske ciboriet i Roma ca. 1270-1370: Romersk tradisjon og fransk innflytelse* (Hovedfagsoppgave i kunsthistorie: Universitet i Oslo, 2002), 83.

stilistiske studier, for så å dele inn produksjonen til Cosmati-arbeiderne i to faser.<sup>13</sup> Den første fasen strekker seg fra slutten av 1100-tallet til midten av 1200-tallet. Den andre fasen er fra midten av 1200-tallet til et stykke ut på 1300-tallet. Som eksempler på arkitektur fra den første fasen nevner Boito fasaden i Cività Castellana, klostergangene som finnes i Santa Scolastica (Subiaco), i San Giovanni in Laterano (Roma) og i San Lorenzo fuori le Mura (Roma). Ciboriene i San Paulo fuori le Mura og i Santa Maria in Cosmedin, er eksempler på arkitekturen i den andre fasen. Den første fasen er i følge Boito nærmere det romerske og klassiske uttrykket, og er bare ispedd noen longobardiske trekk.<sup>14</sup> I den andre fasen trekker han fram at den toskanske og nord-europeiske inspirasjonen er mer fremtredene, og fjerner seg fra de klassiske trekkene. For Boito er den første fasen mer interessant, siden den viser de originale og lokale trekkene ved denne typen kirkekunst. En slik inndeling og preferanse for en periode frem for en annen må sees som avleggs i dag, men den viser hva som var gjeldende for kunsthistorisk forskning i den tiden Boito virket. Hans fremgangsmåte trekker opp linjer hvor en storhetstid er etterfulgt av en dekadanse, som igjen er i tråd med den hegelienske forståelsen av kunsthistorien.

På begynnelsen av 1900-tallet ble det vanligere å dele opp forekomsten av marmorarbeider etter familietilknytning. En slik fremgangsmåte er benyttet av G. Giovannoni. I ett av sine verker tar han for seg arbeider som er foretatt av Vasaletti-familien.<sup>15</sup> Det er viktig å poengtere at Giovannoni så tidlig som i 1904 brukte begrepet *marmorari romani*, romerske marmorarbeidere.<sup>16</sup> Han mente at dette var en mer dekkende betegnelse for de forskjellige familiene som virket i og rundt Roma. Gustave Clausse benyttet denne betegnelsen allerede i 1897.<sup>17</sup>

På slutten av 1800-tallet påviste Frothingham at cosmati-arbeidene hentet inspirasjon fra bysantinsk dekorasjon.<sup>18</sup> Han tok for seg hvordan den ornamentale karakteren som kjennetegner cosmati-gulvene, også fikk betydning på Sicilia i den samme tiden som Cosmati-arbeiderne virket i Roma. De bysantinske trekkene ved marmorarbeidene, er også blitt trukket frem senere. Det er i dag anerkjent at bysantinsk håndverkstradisjon hadde

<sup>13</sup> Boito, *Architettura del medioevo in Italia*, 141.

<sup>14</sup> Boito, *Architettura del medioevo in Italia*, 142.

<sup>15</sup> G. Giovannoni, "Opere dei Vasaletti marmorari romani", i *L'arte rivista di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa*, anno XI, 262-283 (Roma: Casa editrice de l'arte, 1908), 262-283.

<sup>16</sup> Enrico Bassan, *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1994, s.v "Cosmati", 366.

<sup>17</sup> Gustave Clausse, *Les marbriers romains* (Paris: Enst Leroux editeur, 1897), 111-125, 343- 416.

<sup>18</sup> A. L. Frothingham, "Notes on byzantine art and culture in Italy and especially in Rome", i *The american journal of archeology and of the history of the fine arts*, vol. 10, nr. 2 (apr.- jun., 1895), 155- 208; Guglielmo Matthiae, "Componenti del gusto decorativo cosmatesco", i *Rivista dell'istituto nazionale d'archelogia e storia dell'arte*, anno I (1952), 249- 281.



betydning for utformingen av kirkekunst på 1100-tallet. Flere forskere har i tillegg pekt på at inspirasjonen fra det bysantinske uttrykket, ble styrket på grunn av restaureringssarbeidet som ble foretatt i Monte Cassino mellom 1066 og 1071.<sup>19</sup> I Monte Cassino arbeidet håndverkere fra Konstantinopel, og det bysantinske uttrykket kan derfor ha spredd seg videre til Roma. Etter at Frothingham påviste betydningen av kontakten med Bysants, har det kommet et mer nyansert bilde av hvordan spredningen av denne type marmorkunst må analyseres.

På 1950-tallet etterlyste Guglielmo Matthiae en kritisk analyse av hva som kunne være inspirasjonskildene til *cosmati*-arbeidene. I artikkelen ”Componenti del gusto decorativo *cosmatesco*” sier Matthiae at det ikke er mulig å spore bare én inspirasjonskilde til *Cosmati*-arbeidernes utsmykninger. I artikkelen blir det argumentert for at de dekorative elementene som ble brukt, også må sees i sammenheng med en lokal tradisjon. Han benytter seg av begrepet *precosmatesco*, *prekosmatesk*, for å vise at teknikken som ble brukt for å utforme de dekorative elementene også hadde sine foreløpere i Roma. Matthiae fremhever at *opus sectile*-teknikken, som *Cosmati*-arbeiderne benyttet seg av, også var i bruk før 1100-tallet. Et av kjennetegnene ved *cosmati*-gulvene er bruken av store marmorplater. Matthiae sammenligner disse platene med marmorplatene på gulvet i Pantheon, for å vise at det var en lang romersk tradisjon å benytte slike gulvinnlegg. Han nevner i tillegg at de malte panelene som ble plassert i S. Crisogeno i Roma under Gregorius IIIs pontifikat, kan sees i sammenheng med det formale uttrykket som *Cosmati*-arbeiderne skulle bruke senere. Panelene som Matthiae beskriver, består av en malt sirkel med fire mindre sirkler rundt. Denne formen har likhetstrekk med et av elementene som *Cosmati*-arbeiderne dekket gulvene med.<sup>20</sup>

Kategorisering av arbeider fra de ulike familiene eller håndverksgruppene som tilvirket marmorarbeidene i og rundt Roma, ble tatt utførlig for seg på 1980-tallet av Peter Cornelius Claussen. I *Magistri doctissimi Romani: Die Römischen Marmorkunstler des Mittelalters*, systematiserer Claussen et stort materiale fra kirker og klostre i og rundt Roma. Dette verket går gjennom de seksti ulike personene og de syv håndverksgruppene som bidro

<sup>19</sup> Krautheimer, *Roma: Profilo di una città, 312- 1308*, 223; Ernst Kitzinger, ”The arts as aspects of a renaissance: Rome and Italy”, i *Renaissance and renewal in the twelfth century*, red. av Robert L. Benson og Giles Constable, 637- 670 (Oxford: Clarendon press, 1985), 641; Herbert Bloch, ”The new fascination with ancient Rome”, i *Renaissance and renewal in the twelfth century*, 615- 636; Peter Cornelius Claussen, ”Marmo e splendore: Architettura, arredi liturgici, spoliae”, i *Marmo e splendore a Roma: Dal tardo antico alla fine del medioevo*, red. av Maria Andaloro, 151-174 (Milano: Jaca book, 2002), 154.

<sup>20</sup> Guglielmo Matthiae, ”Componenti del gusto decorativo *cosmatesco*”, 249- 281.

til å lage marmorarbeider i og rundt Roma på 11- og 1200-tallet.<sup>21</sup> Dette verket var det første bindet i serien som Claussen ga navnet *Corpus Cosmatorum*.<sup>22</sup> Lignende studier av en rekke forekomster av cosmati-arbeider hadde også blitt foretatt tidligere, men disse skriftlige arbeidene dekket ikke like mange gjenstander eller familier. I 1980 ga Dorothy Glass ut sitt studie som tok for seg kosmateske gulv i Roma og omegn.<sup>23</sup> Det er også verdt å nevne Edward Huttons studie *The Cosmati* fra 1950, som hadde til formål å gi en introduksjon til det store antall av kosmateske arbeider som finnes i dette området.<sup>24</sup>

### 1.1.2 Ikonografiske og kontekstuelle studier

Fra 1960-tallet og fremover er det blitt forsket på hvordan materialvalg, fargevalg og form har betydning for cosmati-arbeidernes ikonografiske og ikonologiske betydning. I 1969 skrev Dorothy Glass artikkelen "Papal patronage in the early twelfth century: Notes on the iconography of cosmatesque pavements". Hun påpekte at de kosmateske gulvene hadde likhetstrekk med gulv med porfyrrundinger som hadde blitt brukt i keiserlig seremonier. Bruken av porfyrrundinger på gulv ble deretter benyttet i kirker, og i denne sammenheng er eksemplene fra den gamle Peterskirken et viktig utgangspunkt.<sup>25</sup>

Videre har forskere vektlagt hvordan bruken av porfyrrundinger over pavestolene og tilstedeværelsen av skulpturelle løver på hver side av disse stolene på 11- og 1200-tallet i Roma, også må knyttes til en keiserlig symboltankegang som kan vise til politiske forhold i tiden de ble laget.<sup>26</sup> Krautheimer har på den annen side ment at bruken av disse løvene ikke hadde noen ideologisk eller politisk betydning. I stedet viste de til en antikk mote i Roma i høymiddelalderen.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Claussen trekker frem disse syv grupperingene: Paulus-familien, Rainerius-familien, Laurentius-familien, Vasalettus-familien, Drudus-familien, Oderisius-familien og Cosmatus-familien, se: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, V- VIII.

<sup>22</sup> I denne serien finnes også: Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050- 1300* (Stuttgart: Franz Steiner, 2002, 2008).

<sup>23</sup> Dorothy F. Glass, *Studies on cosmatesque pavements* (Oxford: BAR international series 82, 1980).

<sup>24</sup> Edward Hutton, *The Cosmati: the roman marble workers of the XIIth and XIIIth century* (London: Routledge og Kegan Paul, 1950).

<sup>25</sup> Dorothy Glass, "Papal patronage in the twelfth century: Notes on the iconography of cosmatesque pavements", i *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol. 32 (1969), 387.

<sup>26</sup> Karl Noehles, "Die Kunst der Cosmaten und die Renovatio Romae", i *Festschrift Werner Hagen*, red. av Günther Fiensch, (Recklinghausen: Bongers, 1966), 17-37; Francesco Gandolfo, "La cattedra papale in età federicana", i *Federico e l'arte del duecento: Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma, 15-20 maggio 1978*, red. av Angiola Maria Romanini, vol. I, (Galatina: Congedo editore, 1980), 339- 366; Gandolfo, "Le tombe e gli arredi liturgici medioevali", i *La cattedrale di Palermo: Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, red. av Leonardo Urbani, 231- 253 (Palermo: Selerio editore, 1993), 246; Enrico Bassan, "La memoria dell'impero", i *Art e dossier*, nr. 209 (mar., 2005), 40-45.

<sup>27</sup> Krautheimer, *Roma: Profilo di una città, 312- 1308*, 241.

I tillegg har en rekke kontekstuelle temaer blitt knyttet til cosmati-arbeidenes tilstedeværelse i de romerske kirkene. Forholdet til antikke og tidligkristne forbilder og gjenbruk av materialer (*spolia*) har blitt vektlagt av flere forskere. Disse temaene er dekket utførlig i *Enciclopedia dell'arte medievale*.<sup>28</sup>

### 1.1.3 Bemerkninger om tidligere forskning

Gjennomgangen av forskningshistorien viser at forskere har gått fra stilistiske og kategoriserende studier av materialet, til å forstå hvordan disse verkene virker på et meningsbærende nivå. Forskere har også forstått verkene ut fra den historiske konteksten. I så måte ser man at Erwin Panofskys metodiske strategi, som ønsker å analysere de formale, ikonografiske og ikonologiske aspektene ved et kunstverk, har hatt betydning for hvordan cosmati-arbeider er blitt analysert.

Tidligere forskning viser dessuten at man ikke har vært opptatt av monografiske studier av verkene som finnes i hver enkelt kirke, og at cosmati-arbeidenes liturgiske funksjon ikke har kommet godt nok frem. I innledningskapittelet til *Magistri doctissimi Romani* etterlyste Peter Cornelius Claussen i 1987 at gjenstander slik som amboner, ciborium, schola cantorum, påskekandelabre og pavestoler måtte forstås ut i fra sin liturgiske funksjon og sin særegne betydning i kirkerommet. I tillegg mente Claussen at: ”Derartige monographisch angelegte Arbeiten über einzelne, mittalteriche Monumente in Latium bleiben ein dringendes Desiderat”.<sup>29</sup>

## 1.2 Tema og avgrensing

I denne oppgaven vil det vektlegges at cosmati-arbeidene hadde en viktig funksjon i Santa Maria in Cosmedin i høymiddelalderen. Oppgaven vil konsentrere seg om gulvet som finnes i midtskipet, siden denne delen av gulvet er viktig for kirkerommets rituelle betydning. I tillegg skal de to ambonene, påskekandelaberen, ciborium, pergulaen, schola cantorum og pavestolen bli analysert. Alle disse gjenstandene er knyttet sammen fordi de ble laget for å brukes i en liturgisk sammenheng. Samtidig kan arbeidene sies å være knyttet sammen på et formalt og dekorativt nivå, og til andre gjenstander som ble laget i nær samtid og fortid.

I denne oppgaven vil gjenstandens liturgiske funksjon bli tatt for seg. Det vil også bli diskutert hvordan den formale utformingen, og de dekorative elementene på gulvet og gjenstandene kan ha påvirket betrakterens oppfatning av kirkerommet.

<sup>28</sup> E. La Rocca, *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, 1991, s.v. ”Antico”, 94- 108; Francesca Pomarici, vol. V, 1994, s.v. ” Classicismo”, 102-118; Arnold Esch, vol. IX, 1998, s.v. ”Reimpiego”, 876- 883.

<sup>29</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 2.

### **1.3 Metode og problemstillinger**

I oppgaven benyttes flere analytiske perspektiver for å forklare hvilken betydning de ulike cosmati-arbeidene hadde i kirken.

I kapittel to foretas en analyse av de ulike gjenstandene. Verksanalysen tar opp hvilken betydning restaureringen på 1890-tallet hadde for utformingen av gjenstandene. Hvilke gjenstander var særlig berørt av restaureringsarbeidet? Hvilke gjenstander var intakte? Er det mulig å være sikker på at gjenstandene ble tilbakeført til preget de hadde hatt i høymiddelalderen? Hvilken innvirkning kan forandringene som ble foretatt på 1890-tallet få for den videre analysen og fortolkningen av hvordan betrakteren i høymiddelalderen opplevde gjenstandene i rommet?

Det kommer også til å stilles spørsmål ved hvem som donerte de ulike gjenstandene til kirken, og om cosmati-arbeidene kan tilskrives eventuelle håndverkere. Gjenstandenes formale karakter vil bli beskrevet, og det skal tas for seg hvor verkene er plassert, hva slags materialer som er brukt og hvor den kosmateske dekorasjonen finnes i rommet. Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin skal dessuten sammenlignes med gjenstander som ble tilvirket tidligere og samtidig. Gjenstandenes funksjon vil om mulig bli gjennomgått. Pavestolen og påskeandelaberen har en særskilt ikonografisk tilknytning, som vil bli analysert.

Kapittel tre er et nærstudium av pavestolen og schola cantorum. I dette kapittelet blir forholdet mellom tekst, form, seremoniell funksjon og kontekst problematisert. Det kan være vanskeligere å få et helhetlig bilde av den liturgiske funksjonen til pavestolen og schola cantorum enn de andre gjenstandene, og i denne delen av oppgaven vil det bli presentert hvordan det tidligere har vært antatt at disse gjenstandene fungerte i forhold til en pavelig liturgi. Hvorfor kan en slik tilknytning til en pavelig seremoniell liturgi sies å være uriktig? Hvilken funksjon hadde disse gjenstandene i Santa Maria in Cosmedin? Hvilke problemer kan oppstå når en arkitektonisk form skal knyttes til en spesifikk liturgisk tekst, og hvor stor betydning har den historiske konteksten for forståelsen av gjenstandene? Studiet av pavestolen og schola cantorum's liturgiske funksjon er spesielt knyttet opp mot forskningsarbeidet til Gandolfo, Claussen, Mathews og DeBenedictis. Deres teoretiske ståsteder skal presentert nærmere i kapittel tre.

Drøftingen i kapittel fire er ment å være en korrigering av forholdet mellom tekst og form som blir tatt for seg i kapittel tre. Her trekkes det frem hvordan de dekorative

elementene og cosmati-arbeidenes plassering kunne påvirke hvordan betrakteren oppfattet rommet i høymiddelalderen. Denne delen av oppgaven er derfor knyttet opp mot nyere kunsthistorisk teori og metode som trekker inn betrakterens rolle i analysen av et kunstverk. Analyser av betrakterens opplevelse av et kunstverk, er blitt en stadig viktigere metodisk innfallsvinkel også innenfor middelalderkunsthistorien. Det er derfor viktig at dette perspektivet blir brukt for å fortolke cosmati-arbeidene som finnes i Santa Maria in Cosmedin.

Kapittel fem er et sammendrag av oppgaven. Det foreligger også en ordliste over de mest brukte betegnelsene bakerst i oppgaven.

## Kapittel 2: Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin

I dette kapittelet vil det først bli gitt en introduksjon til kirkens historie, cosmati-arbeidenes opprinnelse og deres oppdragsgivere. Deretter utføres en verksanalyse av de ulike cosmati-arbeidene. Analysen av hver av gjenstandene kommer til å fokusere på de følgende komponentene. Verkene skal dateres og attribueres til eventuelle håndverkere. Det skal dessuten gis en gjennomgang av hvilke restaureringsarbeider hvert av verkene var gjennom på 1890-tallet. En slik gjennomgang er viktig, siden oppgavens problemstilling dreier seg om å forstå hvilken betydning verkene hadde i samtiden de ble plassert i kirkerommet. Eventuelle endringer som ble foretatt på 1890-tallet, kan også ha forandret det visuelle uttrykket i kirken. Dette kan videre påvirke analysen som blir foretatt i kapittel fire. De ulike liturgiske gjenstandene og gulvet som finnes i Santa Maria in Cosmedin, skal dessuten beskrives. Fargesammensetning, materialvalg, utforming og de dekorative mønstrenes plassering vil bli nøye tatt for seg. Gjenstandenes funksjon vil om mulig bli gjennomgått.

Cosmati-arbeidene skal også sammenlignes med lignende gjenstander i fortid og i den tiden de ble utført, for å forstå hvilken ikonografisk og typologisk betydning gjenstandene og gulvet hadde i en historisk kontekst. Observasjoner som knytter verkene i Santa Maria in Cosmedin til andre lignende gjenstander, vil deretter bli trukket inn i kapittel fire. Der skal det kommenteres hvilken visuell betydning en tilknytning til et fortidig og samtidig materiale kunne ha i høymiddelalderen.

### 2.1 Kirken og cosmati-arbeidene: en introduksjon

#### 2.1.1 Kirkens historie

Santa Maria in Cosmedin er plassert like ved Tiberen, og den står oppå tre tidligere bygninger. Rundt år 200 e.Kr ble det plassert et tempel til ære for *Hercules invictus*, den uovervinnelige Herkules, på stedet hvor kirken er plassert i dag. På 300-tallet ble det laget en søylegang på den nordvestlige siden av tempelets podium. I denne tiden fungerte bygningen som en *statio annonae* (kornstasjon). Loggiaen var åpen mot tre sider frem til rundt år 600. Da ble mellomrommet mellom søylene fylt igjen for å lage et kirkelig diakoni.

Da Hadrian I var pave (772- 795), ble den øvre delen av tempelet og den bakre vegg til loggiaen tatt bort for å kunne lage en større kirke. Denne kirken var vendt mot øst, og hadde et hovedskip med to sideskip og tre apsiser. Dette grunnplanet har også kirken i dag. På 700-tallet ble den overrakt til greske munkene som hadde flyktet til Roma på grunn av den ikonoklastiske forfølgelsen. I den tiden ble kirken kalt for *aeccllesia Graecorum*. På

begynnelsen av 800-tallet fikk kirken navnet *Maria in Cosmedi*, som også viser til navnet på kirken i dag, Santa Maria in Cosmedin. Navnet Cosmedin stammer fra gresk, og betyr utsmykning. Det er mulig at dette navnet refererer til Hadrian Is utsmykning av kirken, men det er lite som i dag er igjen av hans donasjoner. Mellom 858- 867 ble kirken på nytt restaurert. Da fikk kirken et oratorium, et triclinium, og en pavelig residens.<sup>30</sup>

### 2.1.2 Cosmati-arbeidene i kirken: 11- og 1200-tallet

Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin ble plassert i kirken til ulike tider, og de har vært gjennom en rekke forandringer. De første arbeidene stammer fra Callixtus IIs pontifikat (1119-1124). Han ønsket å fortsette restaureringsprosjektet som kardinal-diakonen Gelasius (Johannes av Gaeta) hadde startet på slutten av 1000-tallet og begynnelsen av 1100-tallet.<sup>31</sup> Etter at Callixtus II ble pave i 1119, utnevnte han trolig sin nevø Stefanus av Berry til å bli kardinal-diakon i kirken.<sup>32</sup> Siden Stefanus av Berry ikke befant seg i Roma på det tidspunktet, ble arbeidet med å restaurere kirken tatt over av kammerherren<sup>33</sup> (*camerarius*) Alfano.<sup>34</sup> Alfano bidro sterkt til å finansiere dette prosjektet.<sup>35</sup> Da Alfano var *camerarius* ble følgende cosmati-arbeider plassert i Santa Maria in Cosmedin: de to ambonene, schola cantorum, pergula (inndelingen til presbyteriet eller området som var reservert for de geistlige), samt gulvet og pavestolen.<sup>36</sup> Pavestolen og de fire kosmateske platene med *opus sectile*-mosaikk som nå dekker pergulaen, var en donasjon fra Alfano. Alle cosmati-arbeidene ble ferdigstilt i 1123.<sup>37</sup> Det samme året ble kirken innviet av Callixtus II i mai måned. For å minnes denne

<sup>30</sup> Matilda Webb, *The churches and catacombs of early christian Rome* (Brighton, Portland: Sussex university press, 2001), 175.

<sup>31</sup> Gelasius fungerte som kardinal-diakon i perioden mellom 1088 og 1118, og var pave fra 1118 til 1119. Clausse, *Les marbriers romains*, 111- 125.

<sup>32</sup> Stroll mener at det ikke kan sies med sikkerhet at Stefanus av Berry ble utnevnt til å fungere som kirkens kardinal-diakon. Mary Stroll, *Calixtus II (1119- 1124): A pope born to rule* (Leiden, Boston: Brill, 2004), 453. G. B. Giovenale trekker frem at Callixtus II utnevnte sin nevø til å bestyre diakoniet, men han bruker ikke betegnelsen kardinal-diakon.: G. B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin* (Roma: P. Sansiani, 1927), 403.

<sup>33</sup> Glass har hevdet at Alfano var titular under pave Callixtus II, men dette har ikke blitt trukket frem av noen andre forskere. Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>34</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 403.

<sup>35</sup> Clausse, *Les marbriers romains*, 115.

<sup>36</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 403.

<sup>37</sup> Kirken fikk også nye freskemalerier i apsis og langs midtskipets vegger i 1123, se: Stroll, *Calixtus II (1119- 1124): a pope born to rule*, 454; Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 171; Anne Derbes, "Crusading ideology and the frescos of Santa Maria in Cosmedin" i *The art bulletin*, Vol. 77, nr. 3 (Sep., 1995), 460-478.

hendelsen, ble det i tiden etter Honorius IIs død satt opp en plakett på marmoralteret.<sup>38</sup> Der er det skrevet:

+ ANNO M • C • XIII • INDĀ • I • DEDICATŪ EŚ HOC ALTARE P̄ MANUS DŌ  
CALLIXTI • PP • II • V • SŪ PONTIFICATVS ANNO MENSE MAIO • DIE • VI  
ALFANO CAMERARIO EIVS • DONA PLVRIMA LARGIENTE.<sup>39</sup>

Siden Alfanus finansierte restaureringssprosjektet, antas det at han påvirket utformingen av kirkerommet. Det er også mye som taler for at Callixtus II bestemte at nettopp Santa Maria in Cosmedin skulle restaureres. Kirken, den tidligere *aeclesia Graecorum*, var plassert i området som på 1100-tallet ble kalt for *Schola Graeca*. Callixtus II hadde i likhet med sine forgjengere hatt et ønske om at den latinske og greske kirken skulle forenes. I tillegg styrte den aristokratiske Pierloni-familien i *Schola Graeca*. Denne familien hadde støttet reformpavedømmet som vokste frem etter Gregorius VIIIs tid. I tillegg hadde familien jobbet for at Callixtus II skulle bli valgt som pave i 1119. En restaurering av en kirke som hadde vært dominert av greske flyktninger i lang tid, kan derfor ha vært en måte for Callixtus II å vise at han ønsket å forene de to kirkene. Samtidig viste han ærbødighet ovenfor den viktige støttespilleren Pierloni-familien, siden en kirke i deres område fikk en ansiktsløftning.<sup>40</sup>

To av gjenstandene som også regnes som cosmati-arbeider er laget etter 1100-tallet. Påskekandelaberen som er plassert ved siden av ambonen med to trappeoppganger er av nyere dato. Den ble donert til kirken av Crescimbeni i 1716,<sup>41</sup> og var trolig en kopi av en påskekandelaber som hadde blitt plassert der i løpet av 1200-tallet.

Ciboriet i kirken ble laget på oppdrag av Francesco Caetani på slutten av 1200-tallet. Det nye ciboriet var blant annet inspirert av et gotiske, arkitektonisk uttrykk som ble brukt i de pavelige bestillingsverkene fra den siste halvdel av 1200-tallet, og som påvirket det visuelle

<sup>38</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 63; Clausse nevner at denne plaketten ble satt opp etter Honorius IIs død, som var pave etter Callixtus II. Clausse, *Les marbriers romains*, 115.

<sup>39</sup> Oversettelse til norsk: "I 1123, i Jesu Krist navn. Med Guds kraft er dette alteret dedikert av Callixtus II i hans femte år som pave, i mai måned, den sjettede dagen. *Cameriarius* Alfanus ga en donasjon med stor gavmildhet". Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 63.

<sup>40</sup> Mary Stroll, *Symbols as power: The papacy following the investiture contest* (Leiden: E.J. Brill, 1991), 3-4. Miller har vært kritisk til Strolls analyse og stilte spørsmål ved hvor stor innflytelse Callixtus II hadde under restaureringen av Santa Maria in Cosmedin, se: Maureen C. Miller, "Reviewed work: Symbols as power: The papacy following the investiture contest, by Mary Stroll", i *Speculum*, Vol. 68, nr. 1, (jan., 1993), 265-266.

<sup>41</sup> Hjalmar Torp, "Monumentum resurrectionis: Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori", i *Acta*, 1 (1962), 91, fn 5.



uttrykket til både gravmonumenter og ciborier i denne tiden.<sup>42</sup> Ciboriet ble dekorert med mosaikkinnlegg i geometrisk *opus sectile*-teknikk, som har blitt et av kjennetegnene ved cosmati-arbeidene. Ciboriet, kan derfor sies å være en videreutvikling av det tidligere formale uttrykket til cosmati-arbeiderne som hadde blitt så vanlig i Roma på begynnelsen av 1100-tallet.<sup>43</sup>

### 2.1.3 Restaureringsprosjektet på 1890-tallet

I perioden mellom 1790 og 1860 skjedde det store forandringer i kirkerommet. Schola cantorum ble tatt bort, og det kosmateske gulvet ble ødelagt flere steder.<sup>44</sup> Disse forandringene ble foretatt på grunn av nye liturgiske føringer og estetiske forbilder.

I 1890 ble det bestemt at kirken skulle tilbakeføres til middelalderpreget. Kardinal De Ruggiero og flere andre geistlige finansierte dette arbeidet.<sup>45</sup> Arkitekten G. B. Giovenale ledet restaureringsprosjektet. I sammenheng med arbeidet på 1890-tallet, skrev Giovenale monografien *La basilica di Santa Maria in Cosmedin* som ble gitt ut noen tiår etter ferdigstillingen av restaureringen. I denne boken redegjør Giovenale for bestemmelsene som ble foretatt i sammenheng med restaureringen av kirken. Interessen for å gjenskape preget Santa Maria in Cosmedin hadde fått i middelalderen, blir ikke forklart nevneverdig i boken. Likevel er det mulig å forstå ønsket om å restaurere kirken, som et uttrykk for de arkitektoniske trendene som var populære på slutten av 1800-tallet. Historismen satte sitt spor i den arkitektoniske virksomheten, samtidig som det ble lagt stadig mer vekt på bygningsvern.

Kriteriene for hvordan restaureringen av interiøret skulle gjennomføres ble bestemt den 11. mars 1895. Beslutningene som ble foretatt den dagen, fikk stor betydning for at det liturgiske interiøret fra 11- og 1200-tallet er synlig for de besøkende i dag. I tiden før 1895 ble det diskutert hvorvidt kirken skulle restaureres tilbake til preget det hadde fått under Bonifatius VIIIs eller Callixtus IIIs pontifikat. Valget falt på å føre kirkens utseende tilbake til

<sup>42</sup> For en introduksjon til den gotiske stilens betydning i Italia i middelalderen, se: Julian Gardner, "The french connection: Thoughts about french patrons and italian art", c. 1250-1300", i *Art and politics in late medieval and early renaissance Italy*, red. av C. M. Rosenberg (London: Notre Dame, 1990), 81- 102.

<sup>43</sup> Ragnhild Bø har vektlagt at de fem gotiske ciboriene som ble laget i Roma mellom 1285- 1370 hentet inspirasjon fra cosmati-arbeiderne som virket på 1100-tallet. Peter Cornelius Claussen har i sitt verk *Magistri Doctissimi Romani* valgt et materiale fra både 1100- og 1200-tallet. Han ønsker derfor å påpeke at det liturgiske interiøret og gjenstandene som ble tilvirket i disse århundrene må sees i sammenheng med hverandre. Hos Claussen er derfor ikke inspirasjonsaspektet så viktig som hos Bø, og han trekker i stedet frem hvordan det liturgiske interiøret som ble tilvirket av disse håndverksarbeidene må forstås i en og samme kontekst, se: Ragnhild Bø, "Det gotiske ciboriet i Roma 1285- 1370: Romersk tradisjon og fransk innflytelse" i *Konsthistorisk tidsskrift*, Vol. 74, nr. 1 (2005), 25- 48.

<sup>44</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 404, 181.

<sup>45</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 405.

preget det hadde fått da Callixtus II var pave. Avgjørelsen ble begrunnet med at det var færre kirker i Roma som hadde et interiør som stammet fra begynnelsen av 1100-tallet, enn et kirkeinteriør fra Bonifatius VIIIs tid.<sup>46</sup>

Selv om påskeandelaberen og ciboriet ikke ble plassert i kirken under Callixtus IIIs tid som pave, sto det spesifikt i statuttene fra 1895 at disse bestanddelene ikke skulle tas bort, siden gjenstandene ikke ødela for kirkerommets helhetlige uttrykk.<sup>47</sup> I 1899 ble prosjektet ferdigstilt. Den 29. oktober 1899 ble kirken innviet på nytt av Lucido Maria Parrocchi som var kardinal-prest i kirken.<sup>48</sup>

## 2.2. Pavestolen

### 2.2.1 Datering og restaureringsarbeid

Stolen i Santa Maria in Cosmedin ble laget i tiden like før 1123 (fig. 1). Det er ikke kjent hvem som laget den, men den var donert av Alfanus. Stolens form var intakt på 1890-tallet, men det ble satt inn en ny porfyrunding i hodestøtten, og det ble plassert tre nye trappetrinn som førte opp til podiet hvor pavestolen står.<sup>49</sup>

### 2.2.2 Beskrivelse

Stolen i Santa Maria in Cosmedin blir betegnet som en pavestol, biskopstol eller marmor *cathedra*.<sup>50</sup> Ordet *cathedra* indikerer at det er en stol som enten har en fast plassering eller kan flyttes i rommet, og at den har armlener og ryggstøtte.<sup>51</sup> En slik stol kan også forstås som et tegn på biskopens makt, hvis stolen finnes i et biskopsete eller i en katedral. Siden Santa Maria in Cosmedin ikke var et biskopsete, har Mary Stroll foreslått at stolen skulle tjene som en trone for paven. Han virket også som Romas biskop.<sup>52</sup>

Pavestolen i Santa Maria in Cosmedin har en fast plassering like under freskemaleriene i den midtre apsisen. Denne plasseringen kjennetegner også de andre pavestolene eller biskopstolene som marmorarbeiderne konstruerte i og rundt Roma i løpet av

<sup>46</sup> "Dunque o Callisto II o Bonificacio VIII. A parità di condizioni è da preferir la prima epoca perchè esempio più raro". Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 382.

<sup>47</sup> "Togliere il ciborio di Deodato ed il cero di Fra Pasquale sarebbe un sacrilegio artistico, inutile del testo perchè non disturberanno molto l'unità dell'insieme". Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 384.

<sup>48</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 405.

<sup>49</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 388.

<sup>50</sup> Giovenale bruker betegnelsen *la cattedra vescovile*, biskopstolen: Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 174. Stoll bruker betegnelsen *marble cathedra*: Mary Stroll, *Callixtus II (1119- 1124): A pope born to rule*, 455; Gandolfo knytter stolen til en pavelig liturgi og mener at den bare ble benyttet av paven: Francesco Gandolfo, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. "Cattedra", 503.

<sup>51</sup> "Il termine c., che deriva dal lat. *cathedra*, indica un seggio fisso o mobile dotato di dossale e di appoggi laterali per la braccia". Gandolfo, s.v. "Cattedra", 497.

<sup>52</sup> Mary Stroll, *Calixtus II (1119- 1124): A pope born to rule*, 455.

11- og 1200-tallet.<sup>53</sup> Stolen i Santa Maria in Cosmedin er laget av hvit marmor, og det er plassert et løvehode med potter under hver av armlenene. I forskning som omtaler stolen er det blitt diskutert hvorvidt deler av stolen er fra antikken eller om hele stolen ble laget på 1100-tallet.<sup>54</sup> Forskere har hatt ulike oppfatninger om armlenene med løvehoder og potter var laget før eller på begynnelsen av 1100-tallet. Giovenale har vært av den oppfatning at armlenene var laget rundt 1123, og at de skulle etterligne klassiske modeller.<sup>55</sup> Noehles har hevdet at løvehodene og potene er *spolia* fra en romersk jordsarkofag.<sup>56</sup> Det siste bidraget i denne debatten konkluderer med at armlenene må sees som rester fra antikken, og at de tidligere var en del av en antikk trone.<sup>57</sup>

Tre marmortrappetrinn fører opp til stolen, og Giovenale mener at det er sannsynlig at det var innsatte prismeformer mellom disse trappetrinnene.<sup>58</sup> På fremsiden av stolen er det innfelt en porfyrplate.<sup>59</sup>

Over den rektangulære ryggstøtten er det plassert en porfyrunding som har funksjon som en hodestøtte. Den er omkranset av tre sirkler med *opus sectile*-mosaikk; oppkuttet marmor i mandel og trekantmønstre laget av porfyr, serpentin, *giallo antico* og hvit marmor. Dekorasjonsarbeidet er plassert på en slik måte rundt porfyrundingen at det minner om flammende solstråler.

Rundt porfyrundingen og de tre sirklene med mosaikkinnlegg, er det skrevet inn en dedikasjon til jomfru Maria: ALFANUS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA.<sup>60</sup> Det er hevdet at stolen i Santa Maria in Cosmedin spesifikt skulle etterligne pavestolen som ble plassert i San Clemente noen år tidligere.<sup>61</sup> Stolen i San Clemente har også en dedikasjonsinskrripsjon rundt hodestøtten, hvor det er skrevet: ANASTASIVS PRESBITER CARDINALIS HVIVS TITULI HOC OPUS CEPIT ET PER FECIT.<sup>62</sup> Denne hypotesen kan sies å være lite

<sup>53</sup> Gandolfo har trukket frem at stolen som er plassert i Santa Maria in Cosmedin var et foregangseksempel for hvordan senere pavestoler skulle se ut. I denne sammenheng har han lagt til grunn at hodestøttens utforming kan ha vært brukt som et utgangspunkt for stoler som ble laget senere, se: Francesco Gandolfo, "La cattedra papale in età federicana", 342. Peter Cornelius Claussen mener at utformingen av hodestøtten i Santa Maria in Cosmedin påvirket utformingen av hodestøtten på stolen i San Lorenzo Fuori le Mura og katedralen i Anagni: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 124.

<sup>54</sup> Ernst Kitzinger, "The arts and aspects of a renaissance: Rome and Italy", 640.

<sup>55</sup> Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 174-175.

<sup>56</sup> Karl Noehles, "Die Kunst der Cosmaten und die Renovatio Romae", i *Festschrift Werner Hagen*, red. av Günther Fiensch, 17-37 (Recklinghausen: Bongers, 1966), 24

<sup>57</sup> Francesco Gandolfo, "Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo", i *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia*, 47, (1976), 204.

<sup>58</sup> Giovenale gir ingen forklaring på denne påstanden. Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 174.

<sup>59</sup> Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 31.

<sup>60</sup> Oversettelse fra latin til norsk: "Den stolte Alfamus har laget dette til deg, Jomfru Maria".

<sup>61</sup> Clausse, *Les marbriers romains*, 119.

<sup>62</sup> Oversettelse fra latin til norsk: "Anastasius, kardinal diakon for denne titulære kirken, bestilte og fikk laget dette verket."

begrunnet, nettopp fordi det var mange slike stoler som ble laget i denne perioden. I tillegg var det vanlig å påføre en donatorinskripsjon på monumentene som hadde blitt tilegnet en kirke.

### 2.2.3 Typologi og ikonografi

I forskning er det blitt trukket frem at pavestolen i Santa Maria in Cosmedin ligner på en stoltype som var utbredt på 1000-tallet. Allerede da fikk biskop- og pavestolene et utseende som minnet om stoler som var knyttet til et verdslig styresett.<sup>63</sup>

I den følgende gjennomgangen vil det bli sett på hvordan stolen i Santa Maria in Cosmedin kan ha vært knyttet til en stoltype som har sine røtter i senantikken og tidligkristen tid. Forskere har satt stolen inn i ulike ikonografiske sammenhenger som peker i retning av at den var laget for både en verdlig og en åndelig leder.

#### 2.2.3.1 Arven etter det senantikke og konstantinske formspråket

Stolens utforming er blitt sett som en arv etter formspråket i Konstantins tid. Dette synspunktet er spesielt vektlagt av Karl Noehles og Mary Stroll. De flammeligende *opus sectile*-innleggene som omkranser den sirkulære hodestøtten er blitt oppfattet som en imitasjon av en sol eller en solglorie. Stroll har trukket frem at en slik solglorie ikke hadde vært brukt på en slik type stol siden senantikken.<sup>64</sup> Dette synspunktet hadde tidligere Noehles vektlagt i sin omtale av stolen i artikkelen ”Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae” fra 1966.<sup>65</sup>

I tillegg til bruken av solglorien, er Noehles særlig opptatt av tilstedeværelsen av løvehodene og potene som er plassert på hver siden av pavetolen i Santa Maria in Cosmedin. Noehles mener at en slik stol fikk en spesiell betydning i kirkerommet, siden den har likheter med en antikk trontype. I romerriket ble lignende stoler sett som et dekorativt møbel, men i senantikken og i tidligkristen tid ble stoltypen forandret til et maktsymbol. Dette argumentet eksemplifiserer Noehles ved å trekke frem det visuelle uttrykket som er benyttet på *Junius Bassus sarkofagen* fra 359 e. Kr (fig. 2). På denne sarkofagen sitter Kristus på en tronestol idet han utfører *Traditio Legis*. Tronstolen som vises frem på sarkofagen, er dekorert med to løver og poter. Noehles argumenterer for at løvene symboliserer *Custos Justiae*, rettferdighetens

<sup>63</sup> Francesco Gandolfo, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. ”Cattedra”, 500.

<sup>64</sup> Mary Stroll, *Calixtus II (1119- 1124): a pope born to rule*, 455.

<sup>65</sup> ”Seit den Tagen spätantiker Kaiser hat wohl kein Herrscher sich mit einem ähnlichen Nimbus auf seinem Thron umgeben”. Noehles, ”Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae”, 24.

vokter.<sup>66</sup> Kristi tilstedeværelse på sarkofagen kan ha den samme symbolske betydningen som løvenes.

Hvilken betydning hadde så løvehodene på stolen i Santa Maria in Cosmedin i sin samtid? De kunne vise hvordan pavedømmet ville forstås som den øverste jurisdiksjonsmyndighet, og at ønsket om å vise frem denne makten har ligget der siden Konstantins tid.<sup>67</sup> På 1100- og 1200-tallet ble løver også brukt for å dekorere andre stoler i kirker i og rundt Roma.<sup>68</sup> Dette gir derfor en indikasjon om at keiserlige og antikke symboler skulle knyttes til pavedømmet, samtidig som det skaper tidsmessige og symbolske bånd til Konstantins tid der verdslige elementer ble brukt i stor utstrekning for å fremme et kristent budskap.

### **2.2.3.2 *Nimbus: keiserlig arv og kristen kontekst***

Tilstedeværelsen av den sirkulære og polykrome støtten for hodet kan også forstås ut i fra betydningen av ordet *nimbus*. *Nimbus* betyr på norsk sky. I senantikken ble dette begrepet brukt til å referere til en utstråling som var spesifikt knyttet til personer med særegne åndelige kvaliteter.<sup>69</sup> Da trodde man at et menneskes sjlelige kvaliteter hadde sitt utspring fra hodet. Personer som ble ansett å være spesielt åndelige av seg, hadde en varmere og mer strålende *nimbus* enn andre.<sup>70</sup> I senantikkkunst var bruken av nimbus et tegn på makt, og en sirkelform rundt hodet ble spesifikt brukt til å symbolisere guder og helgeners særegenheter.

Ut fra denne interessen for nimbus, vokste det frem et ønske om å vise keisere med strålende kroner. I *Scriptores Historiae Augustae* er det blant annet beskrevet hvordan keiser Gallienus ønsket å få hodet sitt til å skinne. For å få til dette, benyttet han en krone som så ut som en strålene sol, i tillegg til at han strødde gull i håret.<sup>71</sup> Det er også verdt å merke seg at nimbus-formen tok over for de keiserlige strålekronene i Konstantins tid for å signalisere at det var snakk om en keiserlig representant.<sup>72</sup>

Den strålende sirkelen som avslutter stolryggen i Santa Maria in Cosmedin, kan derfor sies å inkorporere både den senantikke keiserkronen og betydningen denne nimbus-formen

<sup>66</sup> Noehles, "Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae", 24.

<sup>67</sup> Noehles, "Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae", 24.

<sup>68</sup> Slike løvehoder dekorerer også stolen som er plassert i katedralen i Anagni. I tillegg ble skulpturelle løver plassert foran hovedinnganger til ulike kirker, blant annet i domene i Civit  Calstellana og ved inngangen til San Lorenzo fuori le Mura.

<sup>69</sup> Dominic Janes, *God and gold in late antiquity* (Cambridge: Cambridge university press, 1998), 143.

<sup>70</sup> Janes, *God and gold in late antiquity*, 143.

<sup>71</sup> Janes, *God and gold in late antiquity*, 143.

<sup>72</sup> Janes, *God and gold in late antiquity*, 144.

fikk i Konstantins tid. Solstrålene som er laget ved hjelp av den kosmateske *opus sectile*-dekorasjonen, kan være en etterligning av strålekronene som ble brukt av keiserne i førkristen tid. Den runde formen som hodestøtten er laget av, kan dessuten gjenspeile hvilken betydning nimbusen fikk i den keiserlige fremstillingen i Konstantins tid. Det er i tillegg viktig å trekke frem at polykrome nimbus-former ble brukt for å fremstille Kristi glorie i mosaikker i tidligkristen tid. Slike polykrome nimbus-former ble viktig fordi det i stor grad ble brukt gullbakgrunner i mosaikkene i denne perioden. Den polykrome glorien gjorde at den ble mer synlig mot gullbakgrunnen. En detalj fra veggmosaikken i Sant' Apollinare Nuovo i Ravenna (ca. år 500) viser til bruken av flerfargede glorier (fig. 3).

Gjennomgangen viser hvordan nimbus-formen fikk en særegen funksjon i en kristen kontekst. Denne ikonografiske betydningen er spesielt viktig for å forstå tilstedeværelsen av den polykrome sirkelen på pavestolen i Santa Maria in Cosmedin. Det er derfor mulig at den keiserlige symbolikken har vært avgjørende for hvordan denne stolen har blitt uformet. Samtidig er det viktig å ikke glemme hvilken særskilt betydning en slik stol også fikk i en kristen sammenheng.

### **2.2.3.3 Pavestolen som analogisk virkemiddel**

Stolen i Santa Maria in Cosmedin kan også sammenlignes med biskopstolene som ble brukt i tidligkristen tid. I *The Clash of Gods* viser Mathews en rekonstruksjon av biskopstolen som var plassert i St. Pudenziana rundt år 400 (fig. 4). Hans rekonstruksjon viser at stolen var plassert i den sentrale apsisen. Trappetrinn førte opp til nivået der stolen sto, og den hadde både ryggstøtte og armlener. Stolen som ble benyttet i denne kirken, hadde derfor likhetstrekk med den som finnes i Santa Maria in Cosmedin. Biskopstolen i St. Pudenziana er plassert i en vertikal linje under den tronende Kristus som blir vist frem i apsismosaikken. Kristus er i fremstillingen vist sittende på en trone som er dekorert med perler og andre edelstener. På hver side av den tronende Kristus ser man apostlene (fig. 5).

Dette aspektet kan sies å ha blitt gjentatt i en symbolsk sammenheng i St. Pudenziana, når også biskopen tronet på stolen like under apsismosaikken flankert av kardinaler og andre geistlige som satt på benkradene på hver side. I Santa Maria in Cosmedin var det også marmorbenker på hver side av pavestolen i høymiddelalderen. Det er derfor mulig at denne visualiseringen av den tronende Kristus også skulle komme til syne ved tilstedeværelsen av

samme type stol i Santa Maria in Cosmedin. På denne måten kunne også den som satt på tronstolen i Santa Maria in Cosmedin være en stedfortreder for Kristus.<sup>73</sup>

#### **2.2.3.4 En visualisering av Salomons tronstol?**

Giovenale har ment at pavestolen i Santa Maria in Cosmedin kan sees som en etterligning av Salomons tronstol.<sup>74</sup> Ifølge nedtegnelsene fra det gamle testamentet førte seks trappetrinn opp til nivået hvor Salomons tronstol sto. På hver side av stolen var det plassert skulpturelle løver.<sup>75</sup> De Blaauw nevner i *Cultus et decor* at denne symbolske analogien per dags dato ikke kan spores tilbake til middelalderen. Det eneste som er trukket frem i nedtegnelser fra middelalderen er at slike stoler skulle stå opphøyet for å ha en symbolsk betydning i forhold til liturgien. Stolen skulle vise til den åndelige makten. Trinnene opp til stolen, delen som blir kalt *scabellum*, representerte den temporære makten.<sup>76</sup>

I *Cultus et decor* er ikke stolen i Santa Maria in Cosmedin forstått som en visualisering av Salomons tronstol, men i stedet pavestolen i Vatikanet. Stolen i Vatikanet ble plassert i kirken under Innocent IIIs pontifikat (1198-1216). Den beholdt sin opprinnelige form frem til begynnelsen av 1500-tallet.<sup>77</sup> Den tidligst kjente nedtegnelsen som tar for seg den symbolske sammenhengen mellom pavestolen i Vatikanet og tronstolen til kong Salomon, er foretatt av Paride De Grassi som var pavelig seremonimester på begynnelsen av 1500-tallet.<sup>78</sup> Pavestolen i De Grassis tid hadde også skulpturelle løver på hver side av stolen. I tillegg hadde den seks trappetrinn som førte opp til nivået der stolen var plassert. De Grassi var i sine nedtegnelser ikke spesielt opptatt av den symbolske betydningen til de to løvene. Han nevnte i stedet at den største likheten mellom Salomons tronstol og pavestolen var at de begge hadde seks trappetrinn.<sup>79</sup>

<sup>73</sup> Ideen om paven som Krist stedfortreder (*vicarius Christi*) ble vektlagt av pavedømmet i løpet av 1200-tallet, spesielt av Innocent II. Se: Gandolfo, "La cattedra papale in età federicana", 343.

<sup>74</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 175.

<sup>75</sup> Sible de Blaauw, *Cultus et decor: Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Vol. I og II (Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, 1994), II: 652.

<sup>76</sup> de Blaauw, *Cultus et decor*, II: 653, fn 218.

<sup>77</sup> Det er også mulig at stolen ble plassert i Vatikanet da Callixtus II var pave. de Blaauw, *Cultus et decor*, II: 652.

<sup>78</sup> de Blaauw, *Cultus et decor*, II: 652.

<sup>79</sup> de Blaauw nevner at løvene også måtte forstås som et symbolsk maktmiddel. de Blaauw, *Cultus et decor*, II: 652.

### **2.2.3.5 Det geistlige og det verdslige**

Gjennomgangen har vist at ulike ikonografiske sammenhenger er blitt vektlagt av forskerne. På begynnelsen av 1900-tallet trakk Giovenale frem at pavestolen i Santa Maria in Cosmedin hadde likhetstrekk med Salomons tronstol. Noehles og Stroll har senere anført at stolen kan knyttes til det konstantinske formspråket og dets ikonografi.

Stolen i Santa Maria in Cosmedin er i stor grad blitt knyttet til en verdslig ikonografi. Det er enighet om at stolens tilstedeværelse i kirken kan forsterke betydningen av at den som sitter der er en temporal hersker som har den øverste jurisdiksjonsmyndigheten. Et slikt perspektiv er viktig, men dette kan også være en ensporet tolkning av stolens betydning i kirkerommet.

Den har derfor blitt satt i sammenheng med biskopstolens tilstedeværelse i de tidligkristne basilikaene i Roma. Det er også blitt lagt vekt på at nimbus-formen som utgjør hodestøtten på stolen, gikk fra å ha en særskilt betydning i antikk og keiserlig kontekst, for deretter å bli benyttet i en kristen ikonografi for å vise en persons åndelige egenskaper.

## **2.3 Gulvet**

### **2.3.1 Datering og restaureringsarbeid**

Det er ikke mulig å si noe om hvilke marmorarbeidere som laget gulvet, siden det ikke finnes noen sikre kilder som kan bekrefte dette. Det er likevel enighet om at gulvet ble laget like før Callixtus II innviet kirken i 1123.<sup>80</sup> Glass mener at gulvleggingen startet under Pashalis IIs pontifikat (1099-1118). Hun sammenligner det stilistiske uttrykket på gulvene i Santa Maria in Cosmedin, i Santo Quattro Coronati og San Clemente med hverandre (fig. 6, 7 og 8).<sup>81</sup> Disse tre gulvene følger alle det samme prinsippet; midtaksen i hovedskipet danner en prosesjonsvei med større sirkelformer. Denne midtaksen er omkranset av rektangler med mindre geometriske og dekorative mønstre.

Gulvet som er lagt rundt ciboriet, er særlig omtalt i forskningshistorien. Hutton har hevdet at gulvet rundt ciboriet ble laget av Paulus-gruppen, uten å vise til noen form for dokumentasjon.<sup>82</sup> Paulus-gruppen virket i perioden mellom begynnelsen av 1100-tallet til midten av 1200-tallet. Den besto av håndverkerne Paulus og hans sønner Johannes, Angelus,

<sup>80</sup> Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>81</sup> Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 9.

<sup>82</sup> Hutton skriver: "The ciborio was by Deodatus, son of Cosmas II: the rest by Paulus". Edward Hutton, *The cosmati*, 48.



Sasso og Petrus.<sup>83</sup> Dorothy Glass har senere avkreftet at gulvleggingen er utført av Paulus-gruppen.<sup>84</sup> Hun mener at det er lite sannsynlig at gulvet rundt ciboriet ble lagt samtidig som resten av gulvet på begynnelsen av 1100-tallet.<sup>85</sup> Ciboriet som ble plassert i kirken på slutten av 1200-tallet, hadde nemlig en annen form enn det tidligere ciboriet som var i kirken på 1120-tallet. Glass konkluderer derfor med at gulvet rundt ciboriet ble utformet på slutten av 1200-tallet for å kunne tilpasses det nye ciboriets form. Glass' argumentasjon svekker derfor Huttons påstand om at denne delen av gulvet var lagt så tidlig som på begynnelsen av 1100-tallet, og at denne delen av gulvet var lagt av Paulus-gruppen.

Endringer av gulvet etter middelalderen er også dokumentert. Under Clement XI's pontifikat (1700- 1721) ble gulvet i schola cantorum restaurert på grunn av ødeleggelser flere steder.<sup>86</sup> I tiden mellom 1758 og 1759 ble en av *quincunxene*<sup>87</sup> som var plassert i schola cantorum flyttet til presbyteriet. Dette arbeidet ble utført av kardinal Alessandro Albani.<sup>88</sup> På grunn av skader gulvet hadde fått under flom i Tiberen i 1870, ble gulvet på nytt restaurert i 1871.<sup>89</sup> Ikke lenge etter dette ble gulvet restaurert i 1879 til ære for presten Temofonte.<sup>90</sup> Det siste restaureringsprosjektet ble foretatt av G. B. Giovenale og hans håndverkere på 1890-tallet (fig. 9).<sup>91</sup>

Restaureringen av gulvet på 1890-tallet er dokumentert for ettertiden ved hjelp av epigrafikk. En av inskripsjonene som dokumenter arbeidet som ble foretatt i denne perioden, finner man på forsiden av alteret. Den forklarer at arbeidet med gulvet ble ferdigstilt i 1899.<sup>92</sup> Den andre epigrafen er plassert rundt den midtre sirkelen i den midtre *quincunxen* i schola cantorum. Den forklarer hvordan *quincunxen* nærmest perguala, som tidligere hadde vært plassert i området til presbyteriet i tidsrommet mellom 1758 og 1759, ble flyttet tilbake til sin opprinnelige plass i schola cantorum.<sup>93</sup>

<sup>83</sup> I tillegg til disse håndverkerne stiller Claussen seg spørrende til om også Nicolaus de Angelo og Johannes Nicolai kan ha tilhørt denne gruppen med håndverkere. Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 7.

<sup>84</sup> Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 111, fn 14.

<sup>85</sup> Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 111, fn 14.

<sup>86</sup> Glass referer her til G. M. Crescimbeni's verk *L'istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin* som kom ut i 1715. Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>87</sup> Begrepet *quincunx* brukes om fire sirkler som er plassert rundt en større sirkel. Denne betegnelsen er hentet fra: Alessandra Guiglia Guidobaldi, "Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi", i *Bolletino d'arte*, ixix, nr. 26, (jul-aug., 1984), 57.

<sup>88</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 132; Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>89</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 133; Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>90</sup> G. B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 133; Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>91</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>92</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

<sup>93</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 390, Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 109.

Det er også mulig at gulvet som omkranser ciboriet ble restaurert på 1890-tallet. Glass har trukket frem at mønstrene som dekker gulvet rundt ciboriet har likhetstrekk med mønstrene som er å finne rundt ciboriet i Santa Maria i Anagni. Rundt begge disse ciboriene er det en serie med sirkler som er flettet sammen med omkransende bånd. De to kirkene er de eneste som har slike mønstre på gulvet rundt ciboriet. Gulvet som dekker området rundt ciboriet i kirken i Anagni ble restaurert i løpet av 1880-tallet. Glass mener at det er sannsynlig at gulvet rundt ciboriet i Santa Maria in Cosmedin også gikk gjennom et lignende restaureringsarbeid like etterpå.<sup>94</sup> Hvis denne delen av gulvet også ble restaurert på 1890-tallet, er det vanskelig å påstå at det opprinnelige mønsteret ble fulgt. Glass mener derimot at det er mulig.<sup>95</sup>

Det er ikke sikkert om det er foretatt større restaureringsarbeider i sideskipene. Glass har trukket frem at det virker som om disse delene av gulvet er nokså uberørte.<sup>96</sup>

Selvom gulvet har blitt forandret en rekke ganger, er det etter restaureringen på 1890-tallet et av de best bevarte kosmateske gulvene som finnes i Roma og omegn. De fleste mønstrene følger den vanlige utformingen for slike gulv på 1100-tallet.<sup>97</sup> Noen mønstre i rektanglene som omkranser sirkelformene i midtskipet, kan likevel ikke sies å være de originale. Disse mønstrene må være introdusert av håndverkere som har jobbet med restaureringen av gulvet i nyere tid, og er heller ikke å finne i noen andre kirker.<sup>98</sup> Glass har laget en liste over mønstre som antas å ikke ha vært der fra begynnelsen (fig. 10). Hvis man følger Glass' liste, kan ikke mønstrene i rektanglene som er merket som A1, A 2, A3, C 1, C 3, F 1, F2, F 3, H 1 og H 3 i denne oppgaven, ha vært laget av Cosmati-arbeidere (fig. 11 og 12).

### 2.3.2 Beskrivelse

Hele gulvet er dekorert med ulike typer marmor som er kuttet opp for å tilpasses et bestemt mønster. Dette blir betegnet som *opus sectile*-mosaikk. De største og mest komplekse mønstrene er plassert i midtgangen i hovedskipet, rundt alteret og rundt ciboriet (fig. 13). I sideskipene er det også innfelte dekorative mønstre i rektangulære former. Fargesammensetningen i sideskipene er noe dusere enn det som er å se i hovedskipet.

<sup>94</sup> Dorothy Glass skriver: "This area appears to have been restored and resembles a similar restoration in the altar area of S. Maria at Anagni". Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 59, 110.

<sup>95</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavement*, 110.

<sup>96</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavement*, 110.

<sup>97</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavement*, 110.

<sup>98</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavement*, 110.

Sentreringen av de sterke, primære fargene slik som gult, grønt og rødt i midtskipet, kan knyttes til en funksjonell betydning som vil bli diskutert i kapittel fire. Denne beskrivelsen vil ta for seg området i hovedskipet, i schola cantorum og rundt ciboriet.

Fra hovedinngangen i midtskipet mot schola cantorum danner mønstrene en prosesjonsvei. Nærmest hovedinngangen er det plassert tre runde porfyrrundinger, også kalt *rotæ* (fig. 14). Disse formene blir bundet sammen ved hjelp av dekorative bånd, som på fagspråket blir kalt for *guilloche*.<sup>99</sup> På denne måten utgjør de tre rundingen en langsgående form. *Guillochen*, som er plassert rundt sirklene, varierer noe i utforming. Den midtre porfyrrundingen er omkranset av et sikk-sakk mønster som betstår av *giallo antico*. De to andre porfyrrundingen er omkranset av bånd som er laget av dråpeformer i serpentin og trekanter laget av porfyr. De tre porfyrrundingene er igjen omkranset av hvite marmorbånd med innfelte *opus sectile*-innlegg som består av *giallo antico*, serpentin og porfyr. Porfyrrundingene er plassert oppå et rektangulært bakteppe. De ytre delene av dette rektangelet er synlige. Her kan man se innfelte *opus sectile*-mønstre som danner et rutenett, og som er utført i *giallo antico*, serpentin og porfyr.

På hver side av de tre porfyrrundingene er det innfelt seks mindre rektangler med ulike geometriske mosaikkinlegg. Alle de seks rektanglene på den venstre siden av de tre porfyrplatene er forskjellige. Hver av rektanglene på denne siden tilsvarer et av rektanglene på den høyre siden. Mønstrene i rektanglene som er å finne lengst fra de tre porfyrrundingene på den venstre siden, tilsvarer mønstrene i rektanglene som er å finne lengst fra de tre sirklene på den høyre siden. Tilsvarende har de midtre rektanglene på den venstre siden et likt mønster som de midtre rektanglene på den høyre siden. Denne inndelingen blir fulgt hele veien opp mot schola cantorum (fig. 11 og 12). A1 tilsvarer derfor F1, A2 tilsvarer F2 og A3 tilsvarer mønstrene som utgjør området F3.<sup>100</sup> Disse rektanglene er dekket med *opus sectile*-mønstre som viser romber, rektangler, kvadrater, heksagoner, parallelogrammer som danner sikk-sakk mønstre samt mandel- og linseformer.

Nettverket eller rutenettet som skiller de ulike rektanglene fra hverandre, er laget av materialer slik som gresk marmor, *pavonazzetto* og *marmo lunense*. Hver av delene som utgjør båndet som er plassert mellom de ulike rektanglene er 0,25 m lange og 0,02 m

<sup>99</sup> Betegnelsen og forståelsen av ordet *guilloche* er hentet fra: Michela Cigola, "Mosaici paviementali cosmateschi", i *Palladio*, vol. 6, nr. 11 (jan- juni 1993), 101- 110.

<sup>100</sup> Mønstrene i C3 og H3 er like, men det er blitt brukt ulike fargekombinasjoner.

brede.<sup>101</sup> Marmorbåndene (*guilloche*) som snurrer seg rundt de tre sammenføyde *rotae* i den sentrale midtgangen, er rundt 0,15 m lange hver med en bredde på 0,08 m.

Etter de tre *rotae*, er det plassert en form som består av fire sirkler som er plassert rundt en større sirkel (*quincunx*). De fire mindre sirkelplatene som er benyttet i denne *quincunxen*, er laget av enten en grå type marmor eller porfyr (fig. 15). De har en diameter på rundt 0,70 m. I midten er det plassert en større porfyrunding, også kalt *rotae regia*, som er 2,13 i diameter.<sup>102</sup> *Quincunxen* er dessuten plassert i et kvadratisk felt som er dekket med en rekke mindre *opus sectile*-mønstre. På hver side av *quincunxen* er det plassert tre rektangler med *opus sectile*-mosaikk.

Etter *quincunxen*, i retning mot innramningen til schola cantorum, er det plassert en langsgående form som består av tre *rotae* (fig. 16). Den midtre sirkelen som danner denne formen, er laget av en grå type marmor.<sup>103</sup> De andre sirklene i denne formen er laget av porfyr. Disse sirklene er også innrammet av *opus sectile*-bånd som binder sirklene sammen til én form. I motsetning til de tre sammenføyde *rotae* som er plassert nærmest hovedinngangen, har to av rundingene i denne formen et bånd som er preget av trekantmønstre hvor det er blitt benyttet *giallo antico*. Innramningen rundt den midtre rundingen har et mønster som består av dråpeformer i rød porfyr og mindre trekanter i grønn serpentin og *giallo antico*. Mønstrene som omkranser disse rundingene er derfor diametralt motsatt fra mønstrene som omkranser de tre *rotae* nærmest hovedinngangen. På hver side av de tre porfyrundingene er det innfelt seks mindre rektangler med ulike geometriske mosaikkinnlegg.

På gulvet i schola cantorum kan man se tre *quincunxer* på rekke og rad (fig. 17). Disse formene er plassert på en grunn som er satt sammen av geometriske mosaikkinnlegg som blant annet viser stjerneformasjoner. Den midtre *quincunxen* har en noe mindre porfyrunding enn de to andre. Det er også en større konsentrasjon av geometriske *opus sectile*-mønstre rundt *rotaen* i den sentrale *quincunxen*. De tre *quincunxene* dekker nesten hele gulvflaten i schola cantorum.

En trapp fører opp til nivået der alteret og ciboriet befinner seg. Gulvet rundt ciboriet og alteret er dekket med seksten sammenhengende sirkler, slik at det ser ut som fem sirkler er plassert på hver side av ciboriet. Området foran pavestolene er også dekket med *opus sectile*-mønstre.

<sup>101</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 25.

<sup>102</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 25.

<sup>103</sup> Det er mulig at materialet som er brukt i den midtre *rota* har blitt plassert der etter at gulvet opprinnelig ble lagt på begynnelsen av 1100-tallet, siden ingen av de andre rundingen er laget av dette materialet.

I tillegg til disse dekorative elementene, er det innlemmet eldre marmorplater med skrift på gulvet (fig. 18). Disse platene stammer fra tiden før 1100-tallet. Like ved den største ambonen (evangelie-ambonen) er det innfelt to slike plater. Den ene er 0.40 x 0.16 m og den andre er 0.15 x 0.18 m.<sup>104</sup> Bak den minste ambonen (epistel-ambonen) er det også innfelt et fragment av en marmorplate som er påført skrift. Denne marmorplaten er 0.22 x 0.21 m.<sup>105</sup> Et annet fragment av en marmorplate med skrift er også å se på gulvet i kirkens aula like ved den femte kolonnen til venstre. Den er 0.16 x 0.16 m.<sup>106</sup>

### 2.3.3 Typologi

Teknikken som er benyttet for å danne de ulike mønstrene og formene forholder seg til en lang tradisjon. *Opus sectile*-gulv var brukt gjennom hele middelalderen. Helt siden antikken ble det brukt en rekke mønstre som hadde sin utbredelse både i den vestlige og østlige delen av middelhavsområdet. Det er derfor lite fruktbart å skille mellom de ulike mønstrene som forekom i disse områdene.<sup>107</sup>

Det er verdt og merke seg at forekomsten av gulv i Roma og Konstantinopel skiller seg fra andre områder i middelhavsområdet, fordi marmor var det eneste materiale som ble benyttet når gulvene skulle legges. Fra 500-tallet er det mulig å se to klare typologiske trekk i utformingen av gulvene i disse områdene; *opus sectile*-gulv laget av små, oppkuttete marmordeler, og mosaikkgulv med større marmordeler med elementer av *opus sectile* som danner enkle geometriske former og større blomsterformasjoner med fire blader eller flere.<sup>108</sup> Et felles trekk ved mosaikkgulvene i Roma og Konstantinopel er bruken av polykromi; gulv som besto av porfyr, grønn marmor, *giallo antico* og ulike typer hvit marmor.<sup>109</sup> Slike polykrome mønstre ble brukt i Roma i stor utstrekning helt siden keiser Neros tid og frem til slutten av middelalderen.<sup>110</sup>

Utformingen av gulvdekor i det bysantinske riket fikk stor betydning for det stilistiske uttrykket til gulvet i Santa Maria in Cosmedin. Mellom 800- og 1100-tallet, ble det utviklet en ny type gulvdekor, den mediobysantinske stilen. Kjentegnet ved denne stilen var bruk av

<sup>104</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 73.

<sup>105</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 75.

<sup>106</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 75.

<sup>107</sup> Alessandra Guiglia Guidobaldi, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Volume IX, 1998, s.v. "Pavimento", 264.

<sup>108</sup> Guidobaldi, s.v. "Pavimento", 269.

<sup>109</sup> Guidobaldi, s.v. "Pavimento", 269.

<sup>110</sup> Den polykrome gulvdekorasjonen kan sies å ha preget romersk kirke- og monumentalarkitektur også etter at den kosmateske *opus sectile*-teknikken ble brukt på 11- og 1200-tallet. Polykrome geometriske gulv er blant annet brukt i Rafaels stanzer i Vatikanet og i Bramantes Tempietto på Gianicolo-høyden. Gulvet som finnes i Vatikanet har store likhetstrekk med utformingen av de kosmateske gulvene i Roma.

store marmorflater og polykrome områder med geometrisk *opus sectile*-mosaikk, som omkranset større marmorflater.<sup>111</sup> De viktigste eksemplene på denne type gulvdekor stammer fra midten av det 900-tallet til og med 1000-tallet. De er å finne i Konstantinopel (Istanbul), i Lille-Asia og i de greske områdene.

Utviklingen i karolingisk tid hadde også betydning for utformingen av mosaikkgulvet i Santa Maria in Cosmedin. Bruken av den antikke *opus sectile*-teknikken tok seg opp i Roma. Mosaikkarbeidet i San Zeno-kapellet viser hvordan dekorasjonsformen fikk en renessanse på 800-tallet. Vegg, tak og gulv er dekket med mosaikkarbeider.

Fra den romerske, bysantinske og karolingiske tradisjonen utviklet de kosmateske gulvene seg på 1100-tallet.<sup>112</sup> I tillegg er restaureringsarbeidet som ble gjennomført i Monte Cassino mellom 1066 og 1071 av betydning for den store gjenoppdagelsen av *opus sectile*-teknikken i Roma.<sup>113</sup> Håndverkere fra Konstantinopel arbeidet i denne perioden med å legge et marmorgulv i basilikaen i Monte Cassino. Leone Marsicano (Leo av Ostia) var kronikør i Monte Cassino da dette gulvet ble lagt. I *Cronica monasterii casinensis* forklarte han at det var viktig at håndverksarbeiderne fra Konstantinopel utførte arbeidet med å legge *opus sectile*-gulvet, siden denne håndverksformen ikke hadde vært brukt i de romerske områdene på over 500 år.<sup>114</sup> Utdraget fra kronikken viser at hensikten med å benytte arbeidere fra Konstantinopel, var å gjenskape et uttrykk som var brukt i senantikken og den tidligkristne perioden. Bruken av *opus sectile*-teknikken har derfor blitt forstått som et slags renessansefenomen eller en *renovatio*-tendens, som spredde seg videre til Roma på 1100-tallet.<sup>115</sup>

Gulvet i Monte Cassino finnes ikke lenger. Renaissancearkitekten Sangallos illustrasjoner av kirkens grunnplan, og forskning som ble foretatt på 1700-tallet av historikeren Gattola, har derimot gjort det mulig å lage en grafisk rekonstruksjon av gulvet (fig. 19).<sup>116</sup> En rekke fragmenter av gulvet ble dessuten funnet igjen etter 2. verdenskrig.

<sup>111</sup> Guidobaldi, s.v. "Pavimento", 269-271.

<sup>112</sup> Et slikt stilistisk kontinuitetsperspektiv er vektlagt av: Matthiae, "Componenti del gusto decorativo cosmatesco", 249-281; Guidobaldi, "Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateshi", 57-72.

<sup>113</sup> Ernst Kizinger har vektlagt at *opus sectile*-gulvet i Monte Cassino var direkte knyttet til den store utbredelsen av *opus sectile*-gulv i Roma på 1100-tallet, se: Kitzinger, "The arts as aspects of a renaissance: Rome and Italy", 641.

<sup>114</sup> Leone Marsicano, *Cronica monasterii casinensis*, III 26-33, oversatt av Vinni Lucherini (Milano: Jaca book, 2001), 50-51, 56-67.

<sup>115</sup> Peter Cornelius Claussen mener det er viktig at dette ønske om å knytte seg til et senantikt/tidligkristent formspråk ikke må forstås som en renessanse. I stedet bør begrepet *renovatio* benyttes siden dette ordet i sterkere grad er knyttet til det å gjenskape, enn å utvikle noe nytt, se: Claussen, "Marmi antichi nel medioevo romano: L'arte dei Cosmati", 66.

<sup>116</sup> Herbert Bloch, "Monte Cassino, Byzantium and the west in the earlier middle ages", 196.

Disse funnene har gitt en pekepinn på hvordan gulvet må ha sett ut.<sup>117</sup> Den grafiske rekonstruksjonen av gulvet viser at det var bygget opp rundt en midtakse som var preget av større sirkulære former. Sideskipene var dekket med mindre *opus sectile*-mønstre i rektangler. I så måte har gulvet i Santa Maria in Cosmedin mange likhetstrekk med gulvet som tidligere var å finne i Monte Cassino.<sup>118</sup> Likevel er det en stor forskjell mellom de to gulvene. På gulvet i Monte Cassino ble det også benyttet mandelformede marmorplater.

## 2.4 Schola cantorum

### 2.4.1 Datering og restaureringsarbeid

Giovenale nevner i monografien om Santa Maria in Cosmedin at innheiningen som utgjør schola cantorum, ble plassert i kirken da Callixtus II var pave.<sup>119</sup> DeBenedictis er noe mer forsiktig i sin datering, siden det ikke finnes en skriftlig kilde som kan verifisere når innramningen ble laget. Hun mener det er mulig at schola cantorum stammer fra tiden rundt 1123. DeBenedictis viser til at dekorasjonen på forsiden av ambonen med de to trappeoppgangene og på gulvet i schola cantorum ble brukt mye på den tiden. Ifølge DeBenedictis taler dette for at også innheiningen i midtskipet ble laget da.<sup>120</sup>

Schola cantorum ble fjernet fra kirken i tidsrommet mellom 1719 og 1860.<sup>121</sup> Plattformen var det eneste som var igjen av innramningen da restaureringsarbeidet startet på 1890-tallet.<sup>122</sup> Giovenale hevder i monografien om kirken, at det var nok gjenværende elementer til å rekonstruere hvordan schola cantorum så ut i tiden rundt 1123.<sup>123</sup> Giovenale fremhever at det ble funnet deler av brystingsgesimsen som var plassert oppå marmorplatene og de små pilastrene som dekket veggene til schola cantorum. De parallelle langsgående

<sup>117</sup> Guidobaldi, s.v. "Pavimento", 274.

<sup>118</sup> Både Bertaux og Matthiae har trukket frem at gulvet i Santa Maria in Cosmedin kan sees som en reell etterligning av gulvet som ble lagt i Monte Cassino, se: P. Rossi, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. I, 1991, s.v. "Ambone", 493; Matthiae, "Componenti del gusto decorativo cosmatesco", 256.

<sup>119</sup> Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 403.

<sup>120</sup> Elaine DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages* (PhD-avhandling, Bryn Mawr College, 1983), 72.

<sup>121</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 404.

<sup>122</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 179.

<sup>123</sup> Giovenale skriver: "Nei pilastrini estremi degli amboni si vedono ancora i solchi nei quali s'incastavano i plutei corali e sui ripiani degli stessi amboni i fori, coi relativi perni impiombati, che reggevano i pilastrini, oggi mancanti." Oversettelse til norsk: På pilastrene som er plassert ytterst på ambonene, kan man fortsatt se furene hvor korinnheiningene var innføydd. På trappeavsatsen til ambonene, er det hull hvor det var boltet inn støttepunkter som holdt oppe de små pilastrene (på schola cantorum), som ikke lenger er tilstede i dag. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 179.

veggene og siden som vender mot hovedinngangen, ble satt opp igjen på 1890-tallet ved å benytte seg av moderne, hvit marmor.<sup>124</sup>

Schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin har store likhetstrekk med innheiningen i San Clemente. Den ble laget like før schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin. Det er likevel en bestanddel som skiller de to innheiningene fra hverandre. I San Clemente er det plassert en *ambone di profezia* i tilknytning til schola cantorum (profeti-ambone), som er vendt mot hovedinngangen. På 1890-tallet ble ikke en slik ambone rekonstruert i Santa Maria in Cosmedin, og det er i dag umulig å vite om en profeti-ambone var i bruk i kirken på 1100-tallet.<sup>125</sup>

### 2.4.2 Beskrivelse

Betegnelsen schola cantorum er et latinsk ord, og kan på norsk oversettes til sangskole. Dette ordet har siden 1500-tallet blitt brukt for å betegne innheininger som er plassert i midtskipet i romerske kirker i middelalderen. I løpet av 1700-tallet ble denne begrepsbruken befestet.<sup>126</sup>

Siden schola cantorum er benyttet som en betegnelse på denne formen i midtskipet, har det ført til en forvirring om innheiningens funksjon i kirkerommet. Ordet schola cantorum er nemlig semantisk knyttet til et kor som ble benyttet i en pavelig liturgi under Gregorius I (590- 604).<sup>127</sup> Denne semantiske tilknytningen har ført til at det har blitt antatt at schola cantorum i de mange kirkene i Roma i høymiddelalderen var konstruert for å bli benyttet av et pavelig kor. En slik funksjonell tilknytning har vist seg å være delvis basert på feil. Forskningsarbeidet som forklarer denne innheiningens funksjon, er knyttet til forholdet mellom liturgi, seremoniell tekst og arkitektonisk form. Dette vil bli kommentert nærmere i kapittel tre. Der vil det også forklares mer utdypende hvorfor schola cantorum har blitt forstått som en innheining for pavekoret, og hvorfor dette ikke kan sies å være den primære funksjonen til schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin.

Schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin er en rektangulær form som er plassert i hovedskipet (fig. 20). Den dekker omtrent halvparten av hovedskipets lengde og tre femtedeler av bredden.<sup>128</sup> De to ambonene og påskekandelaberen er en integrert del av denne innheiningen. Det er mulig å gå inn i schola cantorum fra tre sider som alle er rundt en meter brede; fra vestveggen (som vender mot hovedinngangen) og på den østlige delen av både den

<sup>124</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 71.

<sup>125</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 74.

<sup>126</sup> DeBenedictis, *The dictionary of art*, 1996, nr. 28, s.v. "schola cantorum", 140.

<sup>127</sup> DeBenedictis, s.v. "schola cantorum", 140.

<sup>128</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 71.



nordre og den søndre vegg.<sup>129</sup> Veggene til schola cantorum er som nevnt laget av hvit marmor. Det er likevel sannsynlig at de var dekket med dekorative elementer og polykrome kosmateske *opus sectile* -innlegg på 1100-tallet.

Under restaureringsprosjektet på 1890-tallet ble det funnet fire plater med kosmatesk dekorasjon som var innfelt i gulvet, og det ble konkludert med at disse platene ikke hadde hatt denne plasseringen på 1100-tallet.<sup>130</sup> I denne sammenheng ble det diskutert hvorvidt de fire platene hadde vært benyttet for å dekorere veggene til schola cantorum eller pergulaen. Siden platene var for store til å kunne ha vært en del av innramningen til schola cantorum, ble det ansett å være mest sannsynlig at de hadde dekket de ytre sidene til pergulaen.<sup>131</sup> Giovenales drøftning indikerer derfor at man på 1890-tallet mente at veggene til schola cantorum var utsmykket med polykrome og geometriske mønstre som var laget av Cosmati-arbeidere. Siden det ikke ble funnet noen plater som var passende til å dekke veggene til schola cantorum, forklarer dette hvorfor de bare består av hvit marmor i dag.

Det er også mulig at 1100-tallets schola cantorum var dekorert med *spolia*. I San Clemente ble det laget en schola cantorum noen år før eksemplaret i Santa Maria in Cosmedin ble tatt i bruk.<sup>132</sup> Schola cantorum var enten påbegynt eller ferdigstilt av Anastasius som var kardinal-diakon i San Clemente.<sup>133</sup> Innheiningen i San Clemente er fortsatt intakt, og den har ikke gjennomgått forandringer. Det er derfor sannsynlig at denne innheiningen kan gi en forståelse av hvordan også innheiningen i Santa Maria in Cosmedin så ut på 1100-tallet.

På schola cantorum i San Clemente, er det benyttet *spolia* som dekorative elementer. Disse eldre restene omfatter blant annet pilastre og plater med dekorasjon.<sup>134</sup> To av platene i San Clemente, som er plassert på den siden av schola cantorum som er vendt mot hovedinngangen, har kosmatesk *opus sectile*-dekorasjon innfelt i en seierskrans (fig. 21).

<sup>129</sup> Inngangspartiene er i dag stengt med jernporter. Det er usikkert når disse portene ble plassert der.

<sup>130</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 389.

<sup>131</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 176.

<sup>132</sup> Giovenale nevner i sin monografi at schola cantorum i San Clemente sto ferdig i 1118, se: Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 179. DeBenedictis er noe mer usikker på den eksakte datering til schola cantorum i San Clemente, og forholder seg til tidsrommet mellom 1100-1125; DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 25.

<sup>133</sup> Anastasius var kardinal *presbyter* i San Clemente mellom 1099- 1102 og 1125- 26. Anastasius var valgt til å være kardinal *presbyter* av Pashal II (1099- 1118), som tidligere hadde vært kardinal i den samme kirken. DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 66.

<sup>134</sup> Disse elementene hadde tidligere vært benyttet til å dekke en arkitektonisk innheining i San Clemente fra 500-tallet, som i dag finnes under den nåværende kirken. I midtskipet i den underliggende kirken er det synlig marmorblokker, som tidligere utgjorde en slik innramning. DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle*, 25, 59.

Dekorasjonsarbeidet ble laget på 1100-tallet, men platene stammer fra 500-tallet. Disse platene var tidligere fylt med monogrammet til pave Johannes II (533- 535).<sup>135</sup>

Giovenale har poengtert at det ikke ble benyttet noen eldre elementer som stammet fra tiden før 1100-tallet for å dekorere schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin. Han mener at alle delene av schola cantorum ble laget i tiden rundt 1123 av håndverkerne som jobbet i kirken.<sup>136</sup> Giovenale forklarer ikke hvordan han kom frem til denne konklusjonen. Det kan derfor ikke utelukkes at det tidligere ble benyttet eldre rester til å dekorere veggene til schola cantorum.

### 2.4.3 Typologi

Utformingen av schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin følger ikke en klar typologisk form, men det er mulig å konstatere at lignende innheininger har vært brukt i kirker i Roma helt siden tidligkristen tid. I San Giovanni in Laterano var det på 300-tallet lave innheininger (*cancellus*) på hver side av en smal prosesjonsvei (*solea*) som førte innover i hovedskipet og opp mot alteret.<sup>137</sup> Denne type *cancellus* skapte også et skille mellom sanktuariet (det hellige området rundt alteret) og resten av kirken. Innheiningen var verken høy eller monumental. Den kan derfor ikke ha vært plassert der for å hindre innsyn til sanktuariet. Innheiningene på hver side av *solea* og foran sanktuariet kan i stedet ha ført blikket til de betraktende videre innover i rommet.<sup>138</sup> På 500-tallet var det også en lignende type innheining i San Clemente. Den dannet en smal gang i midtskipet.<sup>139</sup>

I San Pietro in Vincoli og i San Marco var det på 400- og 500-tallet plassert innheinger i hovedskipet, som var både bredere og høyere enn de i San Giovanni in Laterano og San Clemente. Innramningene i de to førstnevnte kirkene besto av to deler som var knyttet

<sup>135</sup> På schola cantorums yttervegger og på pergulaen i San Clemente, er det synlig fem marmorplater som viser monogrammet til Johannes II. Denne paven donerte gulvet og innramningene til koret i den nedre kirken. Platene som nå er å se i den øvre kirken (syv i alt), stammer fra denne donasjonen. DeBenedictis mener at det er bemerkelsesverdig at de to platene som har kosmatesk dekorasjon er plassert på siden som er best synlig for publikum. Hun trekker frem at det er viktig at disse platene var preget av et materiale fra 500-tallet og fra 1100-tallet. På denne måten inkorporeres fortid og nåtid i den arkitektoniske strukturen. DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 59-61.

<sup>136</sup> Giovenale skriver: "...nella nostra i cancelli erano stati costruiti *ex novo*...". Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 179.

<sup>137</sup> DeBenedictis, s.v. "schola cantorum", 140; Hans Henrik Lohfert Jørgensen, "Cultic vision- Seeing as ritual: Visual and liturgical experience in the early christian and medieval church", i *The appearances of medieval rituals: The play of construction and modification*, red. av Nils Holger Pettersen, Mette Birkedal Bruun, Jeremy Llewellyn og Eyolf Østrem, 173-212 (Turnhout: Brepols, 2004), 175.

<sup>138</sup> I San Giovanni in Laterano ble *soleaen* avsluttet med en *fastigium*, en triumfportal, som var plassert foran alteret, se: Hans Henrik Lohfert Jørgensen, "Cultic vision- seeing as ritual", 175; de Blaauw, *Cultus et decor*, I: 117- 129, 141- 142; II: fig. 1- 4.

<sup>139</sup> DeBenedictis, s.v. "schola cantorum", 140.

sammen. Like ved apsis var det en bredere rektangulær innheining som var tilknyttet en smalere innheining som fortsatte ut i hovedskipet. I San Marco var det dessuten en innheining som strakk seg ut i sideskipene i nærheten av sanktuariet. En annen type innheining som viser mangfoldet av slik innramninger som ble brukt i middelalderen, ble plassert i Santa Maria Antiqua på 700-tallet. Innramningen i denne kirken dekket hele lengden av hovedskipet.<sup>140</sup>

Innheingingene som ble laget i hovedskipet i flere kirker i Roma på 1100-tallet, skilte seg fra tidligere romerske innramninger. Et av de nye trekkene, var at det ble laget en åpning mellom innheiningen foran alteret og schola cantorum.<sup>141</sup> Schola cantorum i San Clemente er det første eksemplet på en slik type innheining. Der er det et mellomrom på rundt en meter mellom skranken foran alteret og schola cantorum. Dette mellomrommet ble brukt som to innganger til midtskipsinnheiningen. To lignende inngangspartier leder inn mot schola cantorum på den nordre og søndre veggen i Santa Maria in Cosmedin (se 2.4.2 Beskrivelse). I så måte forholder innheiningen i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin seg til en særegen formal typologi som ble utviklet på 1100-tallet. Lignende schola cantorum ble også laget i romerske kirker utover på 1200-tallet.

## **2.5 De to ambonene**

### **2.5.1 Datering og restaureringsarbeid**

Det er ikke kjent hvilke håndverksarbeidere som laget de to ambonene i Santa Maria in Cosmedin. Det antas at de har blitt plassert i kirkerommet før Callixtus II's innviet den nyrestaurerte kirken i 1123. I motsetning til schola cantorum, har ikke disse ambonene vært fjernet fra kirkerommet. Det er heller ikke blitt gjort noen større forandringer med disse gjenstandene. Noe av dekorasjonsarbeidet som er plassert på baksiden av den største ambonen med de to trappeoppganger er byttet ut. Dette vil bli kommentert nærmere i beskrivelsen som følger.

### **2.5.2 Beskrivelse**

Ordet ambone stammer fra gammelgresk og betyr å bestige. Begrepet henviser til et sted som er forhøyet, hvor diakoniet kunne lese og kommentere de hellige tekstene.<sup>142</sup> I løpet av 1100-tallet var det vanlig å ha forhøyede prekestoler på hver side av schola cantorum i den romerske kirken.<sup>143</sup> Det sto en på hver av langsidene. I nyere forskning som omhandler

<sup>140</sup> DeBenedictis, s.v. "schola cantorum", 140.

<sup>141</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 58.

<sup>142</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 491.

<sup>143</sup> I San Clemente er det i tillegg plassert en tredje ambone i kirkerommet som er vendt mot de besøkende. Denne ambonen blir omtalt som *ambone di profezia*.

bruken av ambonen i den romerske middelalderen, er det uenighet om hvilke betegnelser som bør benyttes for å omtale de to liturgiske gjenstandene. Før verkene blir beskrevet, er det nødvendig å forklare hva denne begrepsforvirringen har gått ut på.

DeBenedictis har trukket frem at betegnelsen *ambone* på 1100-tallet ble brukt for å angi en arkitektonisk form med to trappeoppganger. Betegnelsen *pulpitum* må derfor brukes om en liturgisk gjenstand som har én trappeoppgang.<sup>144</sup> Den samme inndelingen har også Dorothy F. Glass benyttet seg av i sin gjennomgang av søkeordet ”pulpito” i *Enciclopedia dell’arte medievale*. Hun skriver:

”Nell’uso comune il termine ambone (v.; da *ambo*) indica generalmente una struttura con due scale di uguali dimensioni, l’una per ascendere e l’altra per discendere, mentre il *pulpitum*, generalmente quadrato o rettangolare, presenta soltanto una scala. In epoca altomedievale nelle chiese italiane si trova più spesso un ambone che non un p., struttura più comunemente diffusa nel Medioevo maturo. Nelle chiese del Lazio e della Campania, in particolare, i p. e gli amboni compaiono sovente collocati ai lati della *schola cantorum*.<sup>145</sup>

I den siste setningen av dette avsnittet skriver Glass at *pulpitum* og *ambone* ble plassert på hver side av *schola cantorum* i Lazio og i Campania i høymiddelalderen. Sible de Blaauw har sagt seg uenig i DeBenedictis’ begrepsbruk. Hans forståelse av hvordan ordet *ambone* skal benyttes skiller seg også fra Glass’ betegnelser. De Blaauw har uttrykt at en slik inndeling mellom disse liturgiske gjenstandene ikke er historisk begrunnet.<sup>146</sup> De Blaauw mener at ordet *pulpitum* ble introdusert og benyttet i seremonibøker i den sentrale middelalderen,<sup>147</sup> men at begrepene *ambone* og *pulpitum* ble brukt om hverandre uten å gi en formal distinksjon.<sup>148</sup> Derfor er det lite hensiktsmessig å bruke DeBenedictis’ og Glass’ betegnelser *pulpitum* og *ambone* for å skille disse gjenstandene fra hverandre.

Giovenale har også operert med to andre betegnelser i omtalen av disse liturgiske gjenstandene. Han benytter seg av betegnelsene *ambone* for fremføring av epistlene (*ambone di epistola*) og *ambone* for fremføring av evangeliet (*ambone dell’evangelo*).<sup>149</sup> Disse

<sup>144</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages* 134; s.v. ”Schola cantorum”, 141.

<sup>145</sup> D. F. Glass, *Enciclopedia dell’arte medievale*, Vol. IX, 1998, s.v. ”Pulpito”, 796.

<sup>146</sup> de Blaauw, *Cultus et decor*, I: 90.

<sup>147</sup> Ordet *pulpitum* er blant annet brukt i *Ordo Romanus di Benedictus Canonicus* 17/27 som er å finne i *Liber Censuum* II og i *Cerimoniale del cardinale-vescovo Latino Malabranca*, se: de Blaauw, *Cultus et decor*, I: 239.

<sup>148</sup> ”Gli ordines del medioevo centrale però non parlano mai di un secondo ambone o un ambone specialmente destinato alla lettura dell’epistola. Queste fonti indicano la tribuna col termine tradizionale di *ambon* e introducono accanto ad esso la parola *pulpitum*, ma i due termini sono del tutto interscambiabili.” de Blaauw, *Cultus et decor*, I: 90.

<sup>149</sup> Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 27, 29.

betegnelsene blir også brukt i *Enciclopedia dell'arte medievale* under søkeordet "ambone".<sup>150</sup> En slik inndeling kan sies å være mer riktig, fordi det er spesifisert i romersk liturgi at diakonen fremførte evangeliet med ansiktet vendt mot nord.<sup>151</sup> For at dette skulle være praktisk mulig, måtte ambonen som ble benyttet til å fremme evangeliet være plassert på den søndre siden av schola cantorum. På den søndre siden av schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin, er det plassert en ambone med to trappeoppganger. I den videre omtalen vil ambonen med to trappeoppganger derfor bli betegnet som evangelie-ambonen.<sup>152</sup> Ambonen som finnes på den andre siden av schola cantorum, blir betegnet som epistel-ambonen. Det er viktig å understreke at en slik begrepsbruk ikke eksplisitt ble brukt før renessansen.<sup>153</sup> Giovenales betegnelser gir likevel en bedre forståelse av den historiske konteksten enn det DeBenedictis' og Glass' begrepsbruk gir.

Evangelie-ambonen er en integrert del av schola cantorum (fig. 22). Den er plassert på høyre side av innheiningen. Den liturgiske gjenstanden med to trappeoppganger har en triangulær form, og er laget av en hvit type marmor som kalles for *pavonazetto*. På forsiden av ambonen er det innfelt et dekorativt rektangel som er laget av *breccia di Pirenei*, plassert på en bunn av *rosso di levanto*. På hver side av dette rektangelet er det innfelt remser med stjerneformede mønstre.

På nivået over det dekorative rektangelet finnes en oktogonal form. Den er en del av en balkong for podiet. Den oktogonale formen er dekorert vekselvis med pilastre med kompositte kapiteler og rektangulære plater som er laget av porfyr. På baksiden av ambonen, det vil si siden som vender mot sideskipet, er det innfelt en plate laget av *porfico grigio* med kosmatesk mosaikkinnlegg rundt. Disse mosaikkarbeidene er ikke opprinnelige, men av nyere dato.<sup>154</sup> Også på denne siden av ambonen, er det synlig en oktogonal balkong, men her er ikke porfyr blitt benyttet som dekorasjon. I stedet er det vekselvis brukt en hvit type marmor som er alternert med pilastre. På undersiden av de oktogonale balkongene og langs rekkverket som

<sup>150</sup> "La chiesa romana riprese la tipologia a due scale contrapposte per l'ambone del vangelo e quella a una scala per l'ambone dell'epistola e della predica." Rossi, s.v. "Ambone", 493.

<sup>151</sup> de Blaauw referer her til *Ceremoniale Avignon Bibliothéque municipale codex 1706: Scimmelpfennig, Zeremonienbücher*, 148- 244 og *Ceremoniale di Jacopo Stefaneschi: Dykmans, Cérémonial papal I*, 155-218. de Blaauw, *Cultus et decor*, I: 90.

<sup>152</sup> Ambonen med to trappeoppganger, det vil si den som ble brukt til å fremføre evangeliet, er også plassert på den søndre siden av schola cantorum i San Clemente og i San Lorenzo fuori le Mura. I San Clemente utgjør denne delen den venstre delen av kirkerommet, mens den søndre siden i San Lorenzo og Santa Maria in Cosmedin utgjør den høyre siden. Det var altså kirkens plassering som avgjorde hvor den største ambonen skulle plasseres i kirkerommet. de Blaauw, *Cultus et decor*, 90- 91.

<sup>153</sup> de Blaauw, *Cultus et decor*, 90.

<sup>154</sup> Giovenale skriver at det er: "imitazione d'opera cosmatesca". Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 30.

fører opp til podiet er det innfelt dekorative friser som kan ha til hensikt å imitere antikke eksemplarer.

Epistel-ambonen med en trappeoppgang er plassert på den nordre siden av schola cantorum og har en kvadratisk form (fig. 23). Den er for det meste laget av *pavonazetto*, mens den nedre delen er laget av gresk marmor.<sup>155</sup> Hjørnene til denne ambonen er dekorert med dekorative pilastre som har likhetstrekk med de som er plassert på evangelie-ambonen. Denne ambonen har ingen utskårede friser, slik som den andre ambonen. Den er dessuten noe mindre enn evangelie-ambonen.

### 2.5.3 Typologi

Bruken av ambonen i Roma har en lang historie. *Liber Pontificalis* viser at ambonen ble brukt i Roma helt siden Pelagius' tid som pave (556-561). Der står det skrevet at man i Peterskirken "in ambone ascendit".<sup>156</sup> Under Sergius' pavedømme (687- 701) er det også nedskrevet i *Liber Pontificalis* at man "fecit ambonem et cybyrium in basilica sanctorum Cosmae e Damiani".<sup>157</sup>

Krautheimer er av den oppfatning at det ikke ble brukt amboner i Roma før slutten av 600-tallet, da flyktninger fra Bysants strømmet til Roma. Dette førte ifølge Krautheimer til en forandring av det liturgiske systemet, og det ble innført en forbønn også i vestkirken. Krautheimer har argumentert for at dette skapte et behov for å innføre amboner i Roma på den tiden.<sup>158</sup> Nedtegnelsene i *Liber Pontificalis* viser derimot at Krautheimer tok feil i sin hypotese.

Det er spesielt typologien til ambonen med to trappeoppganger som er blitt vektlagt i forskningen. Bertaux presenterte i 1903 en hypotese om at ambonen med to trappeoppganger baserte seg på prototyper fra Campania på 1000-tallet.<sup>159</sup> Ingen av disse prototypene finnes i dag, men de er blitt dokumentert gjennom miniatyrer som er å finne i ulike utgaver av *Exultet*.<sup>160</sup> Bertaux mente også å spore visse "orientalske" trekk ved denne type ambone, ved å sammenligne den med billedlige fremstillinger i *Basilio IIs Menologio* (Roma BAV, gr.

<sup>155</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 30.

<sup>156</sup> Det refereres til *Liber Pontificalis*, I, 303. Oversettelse til norsk: "[Han] gikk opp trappene til ambonen". P. Rossi, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. I, 1991, s.v. "Ambone", 492.

<sup>157</sup> Det refereres til *Liber Pontificalis*, I, 375. Oversettelse til norsk: "Det ble laget en ambone og et ciborium i basilikaen Cosmas og Damian". Rossi, s.v. "Ambone", 492.

<sup>158</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 492.

<sup>159</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 493.

<sup>160</sup> Rossi nevner disse eksemplene av *Exultet* som viser miniatyrer av amboner med to trappeoppganger: Mirabella Eclanos pergamentrull i S. Maria Maggiore, samt to eksemplarer i Museo Nazionale e Civico di San Matteo i Pisa. Det er også et bestående eksemplar av denne type ambone i Italia som stammer fra tiden mellom 1094-1150. Den er å finne i Ravello. Rossi, s.v. "Ambone", 493.

1613). Bertaux ytret i tillegg at det var sannsynlig at ambonen med to trappeoppganger i Santa Maria in Cosmedin hentet sin inspirasjon fra ambonen som var blitt laget av tre under Desiderius' styre i Monte Cassino.<sup>161</sup> Ifølge Bertaux var det altså fra Campania at denne type ambone fikk sitt gjennombrudd i Roma på 1100-tallet.

P. Rossi har trukket frem at Claussens slutninger i *Magistri Doctissimi Romani* fra 1987 kan sies å motsi hypotesen som Bertaux presenterte. Claussen har nemlig tatt for seg at det allerede på 300-tallet fantes amboner i Roma som bygget på bysantinske modeller.<sup>162</sup> Denne slutningen kan derfor tale for at det var eksemplene fra Roma, som hadde vært av betydning for ambonen som ble benyttet i Monte Cassino. Bruken av ambonen med to trappeoppganger i Santa Maria in Cosmedin kan derfor forstås som en gjenoppdagelse av amboner brukt i tidligkristen tid.<sup>163</sup> Claussens argumenter svekker på denne måten Bertauxs vektlegging av prototypene fra Campanias innvirkning på bruken av denne ambonen i det 1100-tallet i Roma.

Er det mulig å snakke om en tidligkristen gjenoppdagelse av ambonene med to trappeoppganger i løpet av 1100-tallet? P. Rossi kan også sies å modifisere betydningen av en tidligkristen gjenoppdagelse som Claussen har presentert. Han referere til beskrivelser som finnes i den romerske liturgien (*Ordines Romani*). Rossi viser til *Ordo romanus V* (*OR V*), som tar for seg liturgien mellom 900- og 1100-tallet. Der er det skrevet: "Subdiaconi autem duo cum turibulis ante evangelium in ambonem ex una parte ascendentes et ex altera parte statim descendentes".<sup>164</sup> Denne nedtegnelsen i *OR V* forteller hvordan en av underdiakonene går opp den ene trappen til ambonen mens den andre går ned fra ambonen. Rossi mener derfor at dette avsnittet fra *OR V* gir grunn til å tro at amboner med to trappeoppganger allerede var brukt i Roma fra 900-tallet, men at den ble stadig mer brukt i Roma iløpet av 1100-tallet.

Disse ulike hypotesene sannsynliggjør at det var bysantinske modeller som var av betydning for den storstilte bruken av den romerske ambonen med to trappeoppganger. Det er imidlertid uenighet om når de bysantinske modellene fikk betydning for den romerske typen. Claussen mener at det fantes bysantinske modeller med to trappeoppganger allerede i tidligkristen tid. Bertaux er av den oppfatning at denne type ambone opprinnelig stammet fra amboner brukt i Campania på 1000-tallet, men at den gjennom miniaturer har hentet inspirasjon fra det bysantinske riket. Rossi siterer *OR V* for å vise at Bertauxs hypotese kan

---

<sup>161</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 493.

<sup>162</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 493.

<sup>163</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 493.

<sup>164</sup> Rossi, s.v. "Ambone", 493.

motstrides, siden *OR V* ble brukt i Roma fra 900-tallet. *OR V* viser derfor at amboner med to trappeoppganger allerede kan ha vært brukt i Roma fra 900-tallet. Rossis argumentasjon svekker derfor betydningen av eksempler fra Campania, som Bertaux vektla i sin forskning på begynnelsen av 1900-tallet.

Det synes heller ikke å være snakk om en klar gjenoppgang av ambonen med to trappeoppganger i Roma i løpet av 1100-tallet, slik som Claussen har skissert. Rossis argumenter bør derfor tillegges størst vekt.

## 2.6 Påskekandelaberen

### 2.6.1 Datering

Påskekandelaberen som er plassert nær pergulaen på østsiden av evangelie-ambonen<sup>165</sup>, er en kopi av den originale påskekandelaberen som ble laget av Paschalis (fig. 24). Løven, som er plassert rundt påskekandelaberen er den originale. Den nåværende påskekandelaberen ble donert til kirken av Crescimbeni i 1716.<sup>166</sup> Dette kan verifiseres ved hjelp av inskripsjonen på sokkelen til påskekandelaberen.<sup>167</sup> Det kan slås fast med sikkerhet at den opprinnelige påskekandelaberen ble laget av Paschalis, siden inskripsjonen som er innfelt nedenfor plinten lyder: VIR P̄BUS ET DOCTV PASCHALIS RITE VOCAT SV̄MO CVM STVDIO CODIDIT HVC CEREV̄M.<sup>168</sup> Den opprinnelige påskekandelaberen ble fraktet til Firenze på Gregorius XIIs tid, mellom 1517- 1585.<sup>169</sup> Det er ikke kjent hvor den befinner seg nå.

Det finnes ingen håndfaste bevis på når den opprinnelige påskekandelaberen ble laget. Det er blitt presentert ulike hypoteser som kan forklare hvilket tidsrom den stammer fra. Giovenale daterer kandelaberen, løven og plinten til slutten av 1200-tallet.<sup>170</sup> Han mener at det kan ha vært et bestillingsverk fra kardinal Caetani, som også var oppdragsgiveren for

<sup>165</sup> Påskekandelabrene i San Clemente og i Santa Maria in Trastevere ble også plassert på den østlige siden av evangelie-ambonen, uavhengig av om denne siden vendte mot apsisen eller hovedinngangen. Kompassets retninger var derfor viktigere for struktureringen av de romerske kirkene i høymiddelalderen, enn forholdet mellom høyre og venstre. DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 103.

<sup>166</sup> Hjalmar Torp, "Monumentum resurrectionis" 91, fn 5; Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 186.

<sup>167</sup> På sokkelen er det skrevet: I. M. C. CAN HVIVS VEN. / BASIL. RESTIT. MDCCXVI. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 65.

<sup>168</sup> Oversettelse til norsk: "Paschalis, en mann kjent for å være hederlig edel og kunnskapsrik, har laget denne kandelaberen med stor omtanke". Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>169</sup> Anna Maria D'Achille, "La scultura", i *Roma nel duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, red. av Angiola Maria Romanini, 145-235 (Torino: Edizione Seat, 1991), 171.

<sup>170</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 64.



ciboriet som ble laget av Deodatus.<sup>171</sup> Claussen hevder derimot at en slik datering er lite sannsynlig, siden Paschalis gikk inn i dominikanerordenen i 1286.<sup>172</sup>

Claussen trekker i stedet frem at det er sannsynlig at kandelaberen ble laget like før eller rundt midten av 1200-tallet. Han gir flere grunner til en slik datering. Blant annet har epigrafen på påskekandelaberen likhetstrekk med andre signaturer som er blitt utført av Cosmati-arbeidere i løpet av første halvdel av 1200-tallet. En detalj ved inskripsjonen til Paschalis, skiller den likevel fra det som var vanlig i den første halvdel av 1200-tallet. Paschalis bruker betegnelsen *vir* i stedet for *magister*. Han bruker altså betegnelsen *mann* i stedet for *mester*. Den vanligste betegnelsen i kunstnerinskrripsjoner på 1200-tallet var derimot *magister*, og dette gir derfor rom for flere tolkningsmuligheter.<sup>173</sup>

Alfanus' gravmonument ble i alle fall laget 120 år før Paschalis ferdigstilte påskekandelaberen. Dette monumentet er plassert mot veggen i forhallen til kirken (fig. 25). På listen under gavlfeltet på dette gravmonumentet er det plassert en inskripsjon til ære for Alfanus. I denne epigrafen brukes også betegnelsen mann (*vir probus Alfanus* som betyr Alfanus, en dyktig mann).<sup>174</sup> Claussen mener at det er mulig at Paschalis ønsket å etterligne inskripsjonen som var blitt brukt på gravmonumentet til Alfanus, men at han kan ha misforstått betydningen av dette epigrammet. Han kan ha tolket det som var skrevet på gravmonumentet i den retning av at Alfanus var håndverkeren som hadde laget det.<sup>175</sup> Paschalis var kanskje ikke innforstått med at ordet *vir* ble brukt for å lovprise stifteren Alfanus, og at denne betegnelsen ikke ble benyttet for å forklare hvilken håndverker som hadde laget verket. Han kan derfor ha blandet betydningen av en stifterinskrripsjon med en kunstnersignatur. Resten av inskripsjonen som Paschalis innfelte på plinten til påskekandelaberen, kan fortelle noe om hans selvforståelse.<sup>176</sup>

Disse ulike hypotesene gjør det ikke mulig å foreta en eksakt datering. Både Giovenales og Claussens hypoteser indikerer at den opprinnelige påskekandelaberen til Paschalis stammet fra 1200-tallet. Selv om kandelaberen som er plassert i kirken i dag ikke er den originale, er det mulig at også kandelaberen til Paschalis så omtrent slik ut også i

<sup>171</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>172</sup> Claussen gir ingen forklaring på hvorfor ikke påskekandelaberen kan ha vært laget etter at Paschalis gikk inn i dominikanerordenen. Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166-167.

<sup>173</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>174</sup> Hele epigrafen som er å finne på den øverste listen på gravmonuementet til Alfanus lyder som følgende: + VIR PVS ALFANUS CERNENS QV CVNCTA PERIRENT HOC SIBI SARCOFAGUM STATVIT NE TOTVS OBIRET FABRICA DELECTAT POLLET QVIA PENITVS EXTRA SED MONET INTERIVS QVIA POST HAEC TRISTIA RESTANT. Giovenale, *La Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 64.

<sup>175</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>176</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

høymiddelalderen. I San Clemente og i San Lorenzo fuori le Mura ble også lignende påskekandelabre plassert i kirkerommet på 1200-tallet (fig. 21 og 26). Disse kandelabrene har store likhetstrekk med påskekandelaberen i Santa Maria in Cosmedin i dag.<sup>177</sup>

### 2.6.2 Beskrivelse

Påskekandelaberen består av en vridd søyle med dekorative *opus sectile*-mønstre som avsluttes av en korintisk inspirert kapitel. De dekorative mønstrene som preger den vridde søylen er laget av emalje i rødt, sort og gull. Søylen er plassert oppå en plint. På denne plinten er det en skulpturell løve som holder rundt den nedre delen av søylen. Det er ikke enkelt å gi en forklaring på hvorfor en løve ble plassert på plinten til påskekandelaberen. Claussen mener at bruken av en løve ikke samsvarer med funksjonen til påskekandelaberen, og at plasseringen virker mot sin hensikt siden den ikke synes spesielt godt.<sup>178</sup> Hvis man trekker inn de ikonografiske observasjonene av pavestolen, kan en slik tilstedeværelse av en løve forklares. I drøftingen av pavestolens ikonografi ble det trukket frem at løvene hadde funksjon som voktere. Løven kan på samme måten sies å være en vokter for påskekandelaberen. Det er i tillegg sannsynlig at løven skulle være en parafrase på tidligere bruk av skulpturelle løver.

Claussen trekker i denne sammenheng frem at løven som Paschalis utformet i Santa Maria in Cosmedin, kan ha hentet sin inspirasjon fra en løve som var laget av Vassallettus-verkstedet. Den er nå plassert i forhallen til SS. Apostoli (fig. 27). Det er trolig at løven som er plassert utenfor SS. Apostoli også tidligere var plassert ved en påskekandelaber. Det er to markante likheter mellom SS. Apostoli-løven og Paschalis' løve. De har den samme posituren, og ribbeina er synlige. Her trekker Claussen frem at det er mulig at Paschalis var en del av Vassallettus-verkstedet, men dette blir bare en spekulasjon.<sup>179</sup>

Løven, som er laget av Paschalis, har dessuten likhetstrekk med en *sfinx* som er laget i 1286. Den var tidligere plassert i Santa Maria in Gradi i Viterbo. Claussen mener at det er liten tvil om at Viterbo-sfinxen også var laget av Paschalis (fig. 28).<sup>180</sup> Begge har det samme uttrykket; stirrende øyne og åpen munn.

<sup>177</sup> På begynnelsen av 1700-tallet donerte Crescimbeni en påskekandelaber som var plassert ved siden pavestolen. Denne er nå plassert i kapellet *Coro d'inverno*. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 31.

<sup>178</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>179</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

<sup>180</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 166.

### 2.6.3 Typologi og ikonografi

Påsekelabelen i Santa Maria in Cosmedin forholder seg til en lang typologisk tradisjon, selv om utformingen har forandret seg opp gjennom tidene. Påsekelabelens funksjon er knyttet til et spesifikt ritual som er nedskrevet i *Exultet*, og som ble fremført hver påskeaften.<sup>181</sup> Når lyset ble båret inn i kirken og deretter plassert i kandelaberen, ble en sang fremført. Et slikt ritual med lyset i fokus skulle symbolisere livet, og påminne betrakteren om at menneskeheten kunne seire på grunn av Kristi død.<sup>182</sup>

Helt siden 300-tallet har dette ritualet vært utført, men på det tidspunktet var det ikke knyttet til en kodifisert liturgisk praksis. Ritualet ble fort spredd i den kristne delen av verden. *Exultet* ble dessuten en del av Stefanus Xs reform (1057- 1058). Som en følge av hans reform, ble det laget flere monumentale påsekelabeler på den tiden. De hadde store likhetstrekk med kandelabre som hadde vært brukt i antikken. Den monumentale karakteren til disse kandelabrene ga også en mer storartet og spektakulær opplevelse av ritualet rundt *Exultet*. Disse monumentale påsekelabelene kunne også ha en symbolsk tilknytning til *columna ignis*, som er omtalt i bibelen, og som skulle visualisere den åndelige frigjørelsen.<sup>183</sup>

Monumentale påsekelabeler var utbredt på 1100-tallet i Roma, men det er ikke mange igjen av denne typen i dag. En var blant annet tidligere å finne i San Lorenzo fuori le Mura. Den sto mellom de to ambonene i kirkerommet.<sup>184</sup> I løpet av 1200-tallet ble den erstattet av en mindre påsekelabel, som har likhetstrekk med påsekelabelen som i dag er plassert i Santa Maria in Cosmedin. I San Pancrazio er det dessuten funnet et veggmaleri i basilikaen som viser en påsekelabel. Maleriet viser en søyle med kannelurer som reiser seg fra bakken, og som tidligere kan ha vært plassert i kirken.<sup>185</sup>

Funnene fra San Lorenzo fuori le Mura og San Pancrazio fikk Giovenale til å danne seg et bilde av hvordan påsekelabelen i Santa Maria in Cosmedin kan ha sett ut på 1100-tallet. I monografien *La basilica di Santa Maria in Cosmedin* har Giovenale presentert en rekonstruksjon av hvordan han mener interiøret i Santa Maria in Cosmedin så ut etter restaureringen av kirken i 1123 (fig. 29). I rekonstruksjonen har Giovenale plassert en monumental påsekelabel på gulvet innenfor schola cantorums vegger. Giovenale trekker frem at kandelaberen som var plassert i Santa Maria in Cosmedin på begynnelsen av 1100-

<sup>181</sup> Betegnelsen *Exultet* blir brukt som betegnelse på selve ritualet (*benedictio*) og om de ulike pergamentrullene hvor dette ritualet er nedskrevet, se: Giovanni Cavallo, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. VI, 1995, s. v. "Exultet", 60- 68.

<sup>182</sup> Enrico Bassan, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. "Candelabro", 126; Torp, "Monumentum resurrectionis", 79.

<sup>183</sup> Bassan, s.v. "Candelabro", 126.

<sup>184</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 186.

<sup>185</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 186.

tallet, må ha lignet på den som tidligere var plassert i San Pancrazio. I rekonstruksjonen av interiøret er påskekandelaberen plassert ved siden av ambonen med to trappeoppganger. Giovenale har forsvart en slik plassering ved å vise til kandelabreren som tidligere var plassert i San Lorenzo fuori le Mura. I tillegg trakk Giovenale frem ulike utgaver av *Exultet*, hvor diverse miniaturer viser kandelabre med en lignende plassering.<sup>186</sup>

Det eldste eksemplaret som er bevart, og som viser til denne monumentale typen, er påskekandelaberen i San Paolo fuori le Mura (fig. 30). Den ble laget av Petrus Vassallettus og Nicola d'Angelo under Innocent III pontifikat (1198-1216). Kandelaberen i San Paolo fuori le Mura synes å være en studie av tidligkristne sarkofager. Det er også mulig at man ønsket å lage en kristen versjon av de antikke æreskolonnene som ble brukt i romerriket.<sup>187</sup>

På 1200-tallet ble påskekandelabrene i Roma laget i en noe mindre skala enn det som var vanlig på 1100-tallet. Selv om det er påvist at påskekandelaberen i Santa Maria in Cosmedin er en kopi fra 1700-tallet, viser den til en typologi som var vanlig på 1200-tallet. En rekke kandelabre fra 1200-tallet har også en vridd søyle som er dekorert med polykrome geometriske innlegg. Slike kandelabre er blant annet å finne i S. Cecilia in Trastevere, i San Clemente, i San Lorenzo fuori le Mura og i Cosmas og Damian i Roma. I Lazio-området finnes slike kandelabre i domkirken i Ferentino ( tilskrevet Drudo de Trivio, rundt 1240), i domkirken i Terracina (1248) og i katedralen i Anagni (signert av Vassallettus rundt år 1260).<sup>188</sup>

Det er mulig at de mange vridde søylene som ble benyttet i utformingen av påskekandelabre på 1200-tallet, var knyttet til en særegen ikonografisk tradisjon. For å forstå hvilken betydning en slik søyle kunne ha hatt på 1200-tallet, er det nødvendig å ta utgangspunkt i de 12 vridde søylene som ble plassert like ved gravplassen til Sankt Peter.<sup>189</sup> Seks av søylene var plassert rundt et større gravmonument i apsisen i den gamle Peterskirken allerede på 400-tallet. De seks andre søylene ble plassert i nærheten av graven på slutten av 500-tallet.

Restene av den tidligkristne graven til Peter er inkorporert mellom den åpne *confessio*en og Cappella Clementina som ligger under det nåværende høyalteret i kirken.<sup>190</sup> Ved hjelp av disse restene og scenen som er vist på baksiden av *Polaskrinet* har det vært

<sup>186</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 186.

<sup>187</sup> Bassan, s.v. "Candelabro", 128.

<sup>188</sup> Bassan, s.v. "Candelabro", 128.

<sup>189</sup> Fra midten av 100-tallet ble denne gravplassen regnet for å være Peters grav. På begynnelsen av 200-tallet ble graven omtalt som en helligdom. J. B. Ward Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", i *The journal of roman studies*, 21-33, vol. 42, del 1 og 2 (1952), 21.

<sup>190</sup> Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", 22.

mulig å rekonstruere hvordan gravmonumentet med de seks vridde søylene må ha sett ut i på 400-tallet (fig. 31, 32). I scenen som er vist på skrinet ser man en baldakin over graven til Peter som er holdt oppe av fire vridde søyler. To andre søyler er i tillegg plassert på hver side av gravmonumentet. De holder oppe en balustrade.

Bruken av disse søylene er også dokumentert i *Liber Pontificalis*. Der er det skrevet at seks vridde søyler, *columnae vitineae* (vinrankesøyler), ble brakt fra Hellas på Konstantins tid for å omkranse gravmonumentet.<sup>191</sup>

De seks søylene fikk en annen funksjon på slutten av 500-tallet. Apsisområdet i Peterskirken ble da forhøyet med rundt en og en halv meter. Dette førte til at gravmonumentet til Sankt Peter ble plassert under bakkenivå (fig. 33). På den tiden ble de seks vridde søylene plassert fremfor det forhøyede apsisområdet. De utgjorde en *pergula* eller *ikonostasis*. Foran de seks konstantinske søylene ble det også plassert seks andre vridde søyler. Disse dannet en ytre innramning.

Begge søylerekkene var i Peterskirken gjennom hele middelalderen. Den ytre innramningen ble først tatt bort i 1507. Søylene som utgjorde denne innramningen, ble da plassert i andre deler av kirkerommet. Fem av disse søylene er fortsatt til stede i Peterskirken. En er å finne i kapellet hvor Pietà-skulpturen til Michelangelo står. Den er omkranset av en oktogonal marmoralustrade, og blir kalt *Colonna Santa* (den hellige søylen). På den ene siden av balustraden er det en inskripsjon. Den forteller legenden om at søylen tidligere var benyttet i Salomons tempel. Jesus Kristus skal ha lent seg mot søylen når han kranglet med de skriftlærde. Jesu kroppslige kontakt med søylen, har ifølge legenden gjort at den har fått magiske krefter. De seks konstantinske søylene som utgjorde den indre *pergulaen*, hadde den samme plasseringen foran høyalteret i Peterskirken frem til 1592.<sup>192</sup>

Denne gjennomgangen har tatt for seg hvordan de 12 vridde søylene i Peterskirken hadde en viktig funksjon gjennom hele middelalderen. Den vedvarende bruken av disse søylene i nærheten av graven til Peter, vitner om at deres tilstedeværelse i kirken ble verdsatt. I tillegg ble de inkorporert i andre deler av kirkerommet etter 1500-tallet. Dette indikerer at søylene hadde en bestemt betydning i kirkerommet.

Det er spesielt blitt trukket frem hvordan den ene søylen, *Colonna Santa*, ifølge legenden hadde magiske krefter. Inskripsjonen som forteller om søylens magiske krefter, ble

<sup>191</sup> Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", 22.

<sup>192</sup> De seks konstantinske søylene ble senere benyttet av Bernini til å dekorere galleriene over den nordvestlige, sørvestlige og sørøstlige piren som sprang ut i fra den sentrale domén. Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", 23- 24.

først skrevet ned på 1400-tallet.<sup>193</sup> Det er ikke funnet nedtegnelser fra middelalderen som omtaler denne legenden. Ward Perkins påpeker i artikkelen ”The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns” at legenden ikke ble gjenfortalt i noen av de tidlige utgavene av *Mirabilia*, som ble skrevet av Petrus Mallius i tiden mellom 1159-1181.<sup>194</sup> Det eneste Mallius nevner i sine nedtegnelser fra 1100-tallet, er at de tolv søylene som var plassert foran høyalteret i Peterskirken tidligere hadde vært benyttet i et Apollon-tempel i Troja.<sup>195</sup>

Legenden som knyttet de tolv søylene til Salomons tempel, er ikke nedtegnet i skriftlige kilder fra 1100-tallet. Det store antallet av vridde søyler på 1200-tallet som ble brukt til å forme påskekandelabre, kan indikere at legenden var kjent da. Bruken av de vridde søylene i Peterskirken gjennom hele middelalderen var forbundet med Peters gravmonument og hans helligdom. Dette kan derfor ha påvirket utformingen av påskekandelaberen som finnes i Santa Maria in Cosmedin.

## 2.7 Ciboriet

### 2.7.1 Datering

Ciboriet i Santa Maria in Cosmedin ble laget av Deodatus Cosmati (di Cosma) mellom 1296 og 1300, og var bestilt av Francesco Caetani (fig. 34). Deodatus var sønn av håndverkeren Cosmatus. Rundt år 1300 laget Deodatus tre ulike alterciborier. Siden det kan dokumenteres at Deodatus laget så mange alterciborier, er det blitt foreslått at han var spesialist på å lage ciborier.<sup>196</sup>

Det er mulig å verifisere at ciboriet var laget av Deodatus. På marmorgesimsen på fremsiden av ciboriet til venstre er det hugget inn en kunstnersignatur utført i lapidarteknikk.<sup>197</sup> Der er det skrevet med forholdsvis liten skrift: + DEODAT ME FEC.<sup>198</sup> Claussen never at denne beskjedne skrifttypen som Deodatus har benyttet seg av, er noe

<sup>193</sup> Perkins, ”The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns”, 24.

<sup>194</sup> *Mirabilia* var en bok som fortalte om ulike antikke og tidligkristne monumentene i Roma. Den ble i middelalderen brukt som en reisehåndbok for tilreisende pilgrimmes. Perkins, ”The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns”, 24.

<sup>195</sup> Perkins, ”The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns”, 24.

<sup>196</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 210.

<sup>197</sup> Inskripsjoner utført i lapidar var vanlig i den siste halvdel av 1200-tallet. Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 211.

<sup>198</sup> Uten forkortelser vil det vært skrevet DEODATUS ME FECIT. Oversettelse til norsk: Deodatus laget meg (dette verket). Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 213.

bemerkelsesverdig. Det var vanlig at håndverkere i denne perioden brukte en større og mer lesbar skrift.<sup>199</sup>

Caetani var nevø av Bonifatius VIII som var pave mellom 1294 og 1303. Onkelen utnevnte sin nevø til å bli kardinal-diakon i Santa Maria in Cosmedin den 17. desember 1295.<sup>200</sup> Det er derfor mulig at opprettelsen av det nye ciboriet må sees i anledning av denne hendelsen. Et slikt arkitektonisk bestillingsverk var viktig for en ny kardinal-diakon, siden en slik handling kunne understreke Caetanis verdighet.<sup>201</sup>

### 2.7.2 Beskrivelse

Før Deodatus' ciborium blir beskrevet, er det nødvendig å forklare hvilken betydning ordet ciborium har. Ordet stammer fra gresk, og ble brukt av Johannes Chrysostomos (347- 407) for å omtale formen til sølvtemplene som var laget av gullsmeden Demetrio til ære for Diana og Efesus.<sup>202</sup> Første gang ordet ble brukt for å omtale innramningen til et alter var på midten av 500-tallet.<sup>203</sup> Ordets hovedbetydningen er at et ciborium skal være et dekke for alteret.<sup>204</sup> Denne funksjonen har ciboriet i Santa Maria in Cosmedin.<sup>205</sup> I tillegg er det nødvendig å trekke inn hvilken symbolsk betydning en slik liturgisk gjenstand har; ciboriet kan forstås som himmelhvelvingen som hviler over jorden, og fra dette området blir man tilbudt frelse.<sup>206</sup>

I mange tilfeller blir et ciborium sett på som synonymt med en baldakin, men det er likevel viktig å skissere noen forskjeller mellom begrepene. Et ciborium blir regnet som en mer solid konstruksjon enn en baldakin, og en baldakin var også opprinnelig regnet som en flyttbar gjenstand.<sup>207</sup> I tillegg kan en baldakin forstås som den øverste delen av et ciborium. Et ciborium trenger dessuten ikke å være plassert over et alter. I andre sammenhenger fungerer det som et beskyttende element for et gravmonument, en døpefont eller en tronstol.<sup>208</sup>

<sup>199</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 211.

<sup>200</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 213.

<sup>201</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 213.

<sup>202</sup> A. M. D'Achille, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. "Ciborio", 718.

<sup>203</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718.

<sup>204</sup> Alteret som er plassert under ciboriet i Santa Maria in Cosmedin består av en marmorplate som er lagt opp på et kar (*labrum*) i orientalsk granitt. Det stammer fra Hadrian Is pontifikat. Granittkaret hviler på fire støtter som er av *arte barbarica*. Fra midten av 1700-tallet og frem til 1890-tallet ble karet holdt oppe av fire støtter fra 1700-tallet. Giovenale mener at alteret, slik det ser ut i dag, også var slik det så ut da Callixtus II innviet kirken i 1123. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 184, 389.

<sup>205</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718.

<sup>206</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718.

<sup>207</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718.

<sup>208</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718.

Deodatus' ciborium erstattet et tidligere ciborium som hadde hatt en rektangulær plattform.<sup>209</sup> Den tidligere plattformen ble forandret ved å plassere en travertinplate på den bakre delen av basen.<sup>210</sup> De røde granittsøylene som holder ciboriet oppe, ble heller ikke laget på slutten av 1200-tallet. De hadde blitt benyttet i oppbyggingen av et tidligere ciborium i kirken under Hadrian Is pontifikat.<sup>211</sup>

Søylene er rundt 2, 3 meter høye, og mellomrommet mellom hver av søylene er på cirka tre meter. Over hver av de fire søylene hviler fire kompositte kapiteler. Kapitelenes likhetstrekk med de som er brukt i det pavelige kapellet, Sancta Sanctorum (fig. 35).<sup>212</sup> Over hver av søylene er det plassert fire hjørnepilastre. Over disse stiger fire kompakte fialer opp.

Spissbuene er formet med trepass, og de skaper en arkadegang som åpner seg opp mot ciboriets fire sider. I sviklene på hver side av trepassåpningen som er vendt mot schola cantorum, er det synlig to figurer. På den venstre siden av trepassåpningen er erkeengelen Gabriel vist frem med antikkaktige gevanter.<sup>213</sup> På den høyre siden vises jomfru Maria i bedende stilling. Denne scenen kan ha blitt valgt for å samsvare med det ikonografiske programmet som er vist i apsisen. Der ser man blant annet scener som representerer visitasjonen, hyrdenes og de tre kongers tilbedelse, presentasjonen i himmeltempelet og Maria som himmeldronning.<sup>214</sup>

På de tre andre sidene er sviklene blant annet dekorert med mosaikkarbeider som viser våpenskjoldet til Caetani-familien, som består av en gullbunn med to blå bånd. Alle sviklene, gavlfeltene og feltene som dekker hjørnestrukturen av ciboriet, er i tillegg dekket med *opus sectile*-mosaikk i rødt, gull, hvitt, grønt og svart.

Over dette nivået reiser saltaket seg som holdes oppe av et ribbehvelv. På hver side av ciboriet er det plassert trekantete gavlfelt som er dekorert med krabber og mindre rosevinduer. På punktet hvor saltaket krysses er det en takrytter med lansetteåpninger i trepass. De nevnte

<sup>209</sup> Det er usikkert hvor vidt Deodatus' ciborium erstattet et ciborium fra 1100-tallet. Hvis det tidligere ciboriet ble bestilt av Alfano, er det sannsynlig at det lignet på ciboriet som fortsatt er plassert i San Lorenzo fuori le Mura eller i San Clemente. Det er også mulig at ciboriet som ble plassert i kirken på Hadrian Is tid, fortsatt var i kirken på 1120-tallet, noe som indikerer at Alfano's donasjon derfor ikke innebefattet konstruksjonen av et nytt ciborium. G. B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 183.

<sup>210</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 183.

<sup>211</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 316.

<sup>212</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 213.

<sup>213</sup> Claussen trekker frem at engelens gevanter har likhetstrekk med plaggene til englene som er fremstilt i pantokratormosaikken over alteret i Sancta Sanctorum. Jens Wollesen mener at pantokratorfremstillingen i Sancta Sanctorum var laget av Torritis verksted. Claussen presenterer en ny hypotese. Man vet med sikkerhet at Cosmatus, faren til Deodatus, jobbet med å dekorere andre deler av Sancta Sanctorum. Det er også mulig at Deodatus hjalp til i dette arbeidet. Hvis Deodatus jobbet med å dekorere Sancta Sanctorum, er det mulig at han gikk i lære hos Torriti eller hentet impulser fra ham, som igjen kan ha påvirket utførelsen av engelen på ciboriet i Santa Maria in Cosmedin. Claussens' hypotese åpner også for muligheten om at Cosmati-familien laget pantokratormosaikken i Sancta Sanctorum. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani*, 214.

<sup>214</sup> Ragnhild Bø, *Det gotiske ciboriet i Roma ca. 1280- 1370: romersk tradisjon og fransk innflytelse*, 85.



sviklene, gavlfeltene og feltene som dekker hjørnestrukturen av ciboriet, er i tillegg dekket med *opus-sectile* mosaikk i rødt, gull, hvitt, grønt og svart.

### 2.7.3 Typologi

Utbredelsen av ciboriene i Roma ble i første omgang forstått som et *fastigium*. Det første romerske *fastigium* som man kjenner til i dag, ble plassert i Konstantins Lateran-basilika da Silvester I var pave (314-335). I *Liber Pontificalis* blir eksemplaret fra Lateran basilikaen beskrevet. Det var laget av sølv og hadde et tak som var dekket med gull. På gavlfeltet som var vendt mot hovedskipet, var det en fremstilling av Kristus omkranset av de tolv apostlene.<sup>215</sup> Det er noe usikkert hvordan dette *fastigium* eksakt så ut, men Sible de Blauuw har presentert to ulike rekonstruksjoner i *Cultus et Decor* (fig. 36). Begge rekonstruksjonene viser at det hadde en flat og langstrakt struktur. To søyler var plassert på hver side av en portal, og det lignet derfor mer på en triumfbue enn ciboriene som ble plassert over altre senere i middelalderen. Likevel kan man si at eksemplaret som var plassert i Lateran-basilikaen, formet hvilken funksjon de senere alterciboriene skulle få. *Fastigium* i Lateran-basilikaen skapte en visuell akse og fremhevet betydningen av alteret, men også pavestolen som var plassert i enden av apsis.<sup>216</sup> Ciboriet i Santa Maria in Cosmedin kan sies å ha den samme funksjonen. Blikket konsentreres rundt midtaksen i kirkerommet.

Det er blitt presentert flere hypoteser for å forklare hvorfor et slikt inventar ble benyttet i den tidligkristne kirken. Noen forskere mener at formen stammer fra bruken av baldakiner i antikken, mens andre mener at formen ble introdusert i kristen tid for å benyttes i sammenheng med alteret. En tredje hypotese trekker frem at ciboriet hentet sin form fra de arkitektoniske elementene som ble benyttet over romerske graver.<sup>217</sup>

Selv om det er vanskelig å gi en eksakt teori som forklarer hvor denne formen hadde sine prototyper, kan det ikke betviles at ciboriet har preget uttrykket i de romerske kirkene siden tidligkristen tid. I *Liber Pontificalis* finnes det en rekke nedtegnelser som forteller om opprettelser av diverse ciborier fra tidligkristen tid og frem til høymiddelalderen.<sup>218</sup> I tillegg til betegnelsen *fastigium* ble også ord som *aedicula*, *tiburium*, og *turris* brukt for å beskrive denne formen. Noe senere ble også betegnelsen *cyburium* brukt.<sup>219</sup>

<sup>215</sup> *Liber Pontificalis*, I, 172; A. M. D'Achille, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. "Ciborio", 719.

<sup>216</sup> Hans Henrik Lohfert Jørgensen, "Cultic vision- seeing as ritual", 175.

<sup>217</sup> A. M. D'Achille, *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, s.v. "Ciborio", 719.

<sup>218</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 719.

<sup>219</sup> D'Achille, s.v. "Ciborio", 718, 720.

Ciboriet i Santa Maria in Cosmedin er knyttet til en typologisk utforming som gjorde seg gjeldene fra 1285 i Roma, og som preget de romerske alterciboriene i circa 100 år.<sup>220</sup> I 1285 introduserte nemlig Arnolfo di Cambio i samarbeid med den ukjente håndverkeren *socius Petrus* bruken av det gotiske uttrykket i utformingen av ciboriet i San Paolo fuori le Mura. Spissbuer, trepass, gavlfelt, rosevinduer, og fialer er elementer som kjennetegner den gotiske arkitekturen. Alle disse elementene er også benyttet i utformingen av ciboriet som finnes i San Paolo fuori le Mura (fig. 37). Deodatus har i sin utforming av ciboriet i Santa Maria in Cosmedin kopiert uttrykket til ciboriet i San Paolo fuori le Mura. Det er likevel noen markante forskjeller mellom de to ciboriene. Deodatus har ikke benyttet seg av skulpturelle arbeider i utformingen av ciboriet. I stedet har han bare benyttet seg av polykrome mosaikkinnlegg som hadde preget cosmati-arbeidene i Roma siden 1100-tallet. Deodatus' ciborium er dessuten ikke tredimensjonalt i struktureringen av de ulike komponentene som det ciboriet i San Paolo fuori le Mura er. Deodatus' utforming kan derfor sies å være mer tradisjonell enn Arnolfo di Cambios.

## 2.8 Pergula

### 2.8.1 Datering og restaureringsarbeid

Giovenale indikerer at innramningen som skiller presbyteriet fra resten av kirkerommet ble plassert i kirken rundt 1123 (fig. 38).<sup>221</sup> Denne innramningen var ikke der på 1890-tallet, og måtte settes opp på nytt ved bruk av moderne materialer. Innramningens form slik den ser ut i dag, er derfor preget av de logiske slutningene Giovenale og hans håndverkere foretok i restaureringsprosjektet.

Innramningen kan kalles for en *pergula* eller en *ikonostasis*.<sup>222</sup> I den videre omtalen vil ordet *pergula* benyttes, fordi denne betegnelsen i større grad forklarer hvordan Giovenale og hans ekspertise mente at innramningen så ut på 1100-tallet. Giovenale trekker frem at en *pergula* kan forstås som en innramning som består av en base hvor det er plassert en søylegang med en arkitrav på toppen. En *ikonostasis* er derimot mer monumental, og gir ikke muligheten for betrakteren å titte inn mot presbyteriet. Giovenale fremhever at de fleste kirker på 1100-tallet i Roma hadde hatt en innramning som lignet på en *pergula*. Det var derfor sannsynlig at også innramningen i Santa Maria in Cosmedin hadde en slik form.<sup>223</sup>

<sup>220</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 210.

<sup>221</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 181.

<sup>222</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 180.

<sup>223</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 180.

Giovenale nevner at hullene eller kilene som var innfelt i veggen mot sideskipene, ble brukt som utgangspunkt for å rekonstruere pergulaen på 1890-tallet.<sup>224</sup> Kilene kunne tilsi at pergulaen hadde bestått av en arkitrav og en base. Det ble dessuten tatt utgangspunkt i andre liturgiske gjenstander fra 1100-tallet da pergulaen skulle rekonstrueres på 1890-tallet. Basen på Alfanus' gravmonument (fig. 25) og innheiningen foran alteret i San Clemente ble benyttet som modeller for utformingen av basen til pergulaen i Santa Maria in Cosmedin.<sup>225</sup>

På 1890-tallet ble det i tillegg funnet fire plater med kosmatesk *opus sectile*-dekorasjon som ble benyttet til å dekorere den ytre siden av pergulaen.<sup>226</sup> Giovenale uttaler at to av disse platene tidligere hadde vært innfelt i gulvet innenfor schola cantorums vegger. Claussen mener at de var plassert på gulvet foran alteret.<sup>227</sup> Verken Claussen eller Giovenale nevner hvor de to andre platene var plassert tidligere.

Platene som tidligere hadde fungert som gulvdekor, hadde begge epigrafisk innskrift. På den ene var det skrevet inn en dedikasjon til Jomfru Maria fra den stolte Alfanus: ALFANUS FIERI TIBI FECIT VIRGO MARIA.<sup>228</sup> På den andre platen var det skrevet: ET GENITRIX REGIS SUMMI PATRIS ALMA SOPHYA.<sup>229</sup> Disse platene regnes som en del av Alfanus' donasjon til kirken rundt 1123. Siden epigrafikken som var benyttet på hver av disse platene, kunne forstås som en setning, mente Giovenale at det var naturlig at de hadde vært plassert ved siden av hverandre. Siden disse platene også hadde Alfanus' donatorinskrripsjon risset inn, måtte de ha hatt en fremtredende plassering i kirken på 1100-tallet. Giovenale antok derfor at de hadde vært plassert på pergulaen, på hver side av inngangspartiet.<sup>230</sup>

Før de fire platene med *opus sectile*-mosaikk ble valgt til å dekorere pergulaen, ble det også presentert en hypotese som trakk frem at platene kunne ha dekket veggene til schola cantorum. Giovenale regnet ikke denne hypotesen som sannsynlig, siden platenes størrelse ikke passet schola cantorums utforming.<sup>231</sup>

<sup>224</sup> Giovenale skriver: "...quindi a testimonia della sua esistenza rimanevano soltanto le piaghe da noi scoperte nelle pareti delle navatelle, che possono aver contenuto le immorsature dell'architrave e del basamento." Giovenale, *La basilica di Santa maria in Cosmedin*, 181.

<sup>225</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 388.

<sup>226</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 181.

<sup>227</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 63; Claussen, *Magistri Doctissimi Romani*, 9.

<sup>228</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 63.

<sup>229</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 63.

<sup>230</sup> "È poi fuor di dubbio che il posto più nobile a fianco del cancello spettasse alle due lastre ove è scritta la dedica, affinché la bipartita epigrafe potesse leggersi senza troppo interruzione." Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 176.

<sup>231</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 176.

Giovenale benyttet seg av en stilistisk sammenligning for å forsvare plasseringen av platene på pergulaen. Giovenale trakk spesifikt frem at platen som hadde en epigrafikk med en dedikasjon til jomfru Maria, hadde likhetstrekk med en av platene som dekorerer altersranken i katedralen i Ferentino (fig. 39, 40). Ferentino-platen stammet fra Paschalis IIs pontifikat(1099-1106).<sup>232</sup> Platen i Santa Maria in Cosmedin er laget av kvadrater med porfyr alternert med mindre stjerner som har åtte punkter. Rundt disse dekorative elementene er det en kant som er besatt med mandelformede porfyrdeler. Den viser former som består av sirkler og heksagoner. Bortsett fra denne kanten, ble de andre formene også brukt i den nevnte platen i Ferentino.<sup>233</sup> Denne stilistiske sammenligningen styrket Giovenales hypotese om at platene i Santa Maria in Cosmedin var benyttet til å dekke pergulaen.

Gjennomgangen har vist at pergulaen er en gjenstand som i stor grad er formet av restaureringen som ble utført på 1890-tallet. Selv om det ikke var noen rester igjen av innheiningen på 1890-tallet, antas det at pergulaen også hadde en slik form på 1100-tallet.

### 2.8.2 Beskrivelse

Basen til pergulaen har som nevnt hentet inspirasjon fra gravmonumentet til Alfanus som er plassert i forhallen til kirken (se 2.8.1 Datering og restaureringsarbeid). Dette er tydelig hvis man foretar visse sammenligninger. Pilastrene som dekker basen, har likhetstrekk med pilastrene på basen til Alfanus' gravmonument. Pilastrene på pergulaen har dessuten likhetstrekk med pilastrene på de oktagonale formene på evangelie-ambonen og hjørnene på epistel-ambonen.

De fire *opus sectile*-platene er plassert på hver side av inngangen til presbyteriet. Platene med inskripsjon har i dag den samme plasseringen som de fikk på 1890-tallet, nærmest inngangspartiet. Platen, hvor Alfanus' navn er nevnt i epigrafikken, er plassert til venstre for inngangspartiet. Den andre platen med epigrafikk er til høyre for inngangspartiet. De to andre dekorative platene er plassert på hver side av de to førstnevnte. Resten av basen er dekket av hvite flater, men det er sannsynlig at disse delen også var dekket med polykrome mosaikkarbeider på 1100-tallet.

Over *opus sectile*-platene, er det satt inn en langsgående dekorativ frise med bladmotiver. Den ligner på frisen som er benyttet på Alfanus' gravmonument, og på den som dekorerer evangelie-ambonen. Over dette nivået reiser søylene seg som avsluttes av kompositte kapiteler. Søylene holder oppe en arkitrav som er dekorert med de samme

<sup>232</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 176.

<sup>233</sup> Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 176.

bladfrisene som nedentil. Arkitraven blir i tillegg holdt oppe av to pilarer på hver side av inngangspartiet.

Arbeidet som ble utført på 1890-tallet, er dokumentert ved hjelp av epigrafikk som er å finne på arkitraven.<sup>234</sup> I denne epigrafikken er det blant annet dokumentert at Valeriano Sebastiano som var prest i kirken på 1890-tallet, ga pengebidrag til rekonstruksjonen av pergulaen. Håndverkerne som utførte dette arbeidet var brødrene Ettore og Giacomo Poscetti.<sup>235</sup>

### 2.8.3 Typologi

Pergulaen i Santa Maria in Cosmedin forholder seg til en type innheining foran alteret som ble brukt på 1100-tallet, som besto av en base, en søylegang og en arkitrav. Siden det finnes få eksempler på slike innheinger i Roma som fortsatt er bevart, er det vanskelig å si hvordan denne innramningen forholdt seg til et tidligere arkitektonisk materiale. Det er mulig å konstatere at det fantes lignende innheinger så tidlig som på slutten av 500-tallet. I denne sammenheng er den doble pergulaen eller ikonostasien som var plassert i Peterskirken et viktig utgangspunkt (se 2.6.3 Typologi og ikonografi). I den typologiske analysen av schola cantorum, ble det også trukket frem at det har vært brukt innheinger foran apsisområdet siden tidligkristen tid (se 2.4.3 Typologi). En slik sammenligning viser at innramninger foran alteret hadde en særegen tradisjon i de romerske kirkene.

Det har vært vanskelig å oppdrive litteratur som tar for seg slike innheinger i Roma i middelalderen. Dette forklarer hvorfor analysen av pergulaen er kortere enn de andre typologiske analysene i dette kapitlet.

## 2.9 Konkluderende bemerkninger

I analysen i dette kapitlet er det vektlagt fire hovedpunkter: datering og attribusjonsproblematikk, restaureringen på 1890-tallet og dens innvirkning på cosmati-arbeidernes utseende i dag, verkenes typologiske og ikonografiske betydning og gjenstandenes funksjon i kirkerommet.

<sup>234</sup> På arkitraven på pergulaen er det skrevet: IN NOM. DOMINI AMEN. VALERIANVS SEBASTIANVS PRAESVL. ET HUIUS. BASIL. VICARIUS. IN HONOREM. B. VERGINIS. MARIAE. ET PRO REDEMPTIONE. ANIMAE SVAE HANC PERGULAM FIERI FECIT. EX. NOVO. IVXTA VERO VESTIGIA ET ARTEM TEMPORIS CALLIXTI. II. PP. CVM. PLVTEIS OPERE. VERMICULATO. DECORATIS. HECTOR POSCETTIVS CVM IACOBO. FRATRE. MAGRI. ROMANI. HOC. OPVS FECERUNT. Oversettelse til norsk: I Guds navn, amen. Valeriano Sebastiano, leder og prest i denne basilikaen har til ære for jomfru Maria og for frelse av hennes sjel, laget denne pergulaen. Rekonstruert og i tråd med kunstverk som stammer fra Callixtus II's tid som pave, samt med dekorerte plater fra den tiden, har marmorarbeiderne Ettore og hans bror Giacomo Poscetto laget dette. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 388.

<sup>235</sup> Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, 388.

Restaureringen som ble foretatt på 1890-tallet må sees som avgjørende for hvordan verkene blir opplevd i dag. Schola cantorum og pergulaen var ikke tilstede i kirken da restaureringsprosjektet startet. Utformingen av disse gjenstandene er derfor preget av beslutningene som ble foretatt på 1890-tallet. Gjennomgangen av Giovenales beskrivelser av restaureringen, har synliggjort hvilke valg som ble foretatt i sammenheng med den fullstendige rekonstruksjonen av pergulaen og schola cantorum. Det konkluderes med at de beslutningene som ble foretatt på 1890-tallet, sannsynliggjør at disse gjenstandene også så slik ut da de ble plassert i kirken på begynnelsen av 1100-tallet.

Det er likevel to momenter i gjennomgangen av Giovenales slutninger det ble stilt spørsmål ved. Giovenale mente at det ikke ble benyttet *spolia* for å dekorere schola cantorum på 1100-tallet, uten å argumentere for en slik konklusjon. I tillegg ga han ikke noen forklaring på hvorfor en tredje ambone ikke ble tilsluttet schola cantorum.

Gulvet var preget av restaureringsarbeidet. Det er blitt påpekt at rekonstruksjonen av noen av rektanglene med *opus sectile*-dekorasjon må sees som fiktive. De to ambonene og pavestolen var ikke i særlig grad preget av dette arbeidet. Påskekandelaberen og ciboriet var ikke berørt av dette arbeidet i det hele tatt. Selv om det er blitt konstatert at restaureringen av noen av gjenstandene og deler av gulvet muligens ikke fulgte den originale utformingen, ødela ikke dette for inndelingen av rommet slik det må ha sett ut høymiddelalderen. Dette gjør det derfor mulig å gjennomføre analysen i kapittel fire, som tar for seg hvilke visuelle føringner cosmati-arbeidene skapte for betrakteren i den samtiden de ble laget.

Gjennom beskrivelser og typologiske og ikonografiske analyser er det trukket frem hvordan alle gjenstandene forholder seg til en tradisjon som har preget interiøret i romerske kirker siden tidlig middelalder. Det formale uttrykket til de ulike gjenstandene har forandret seg, men tilstedeværelsen av alle gjenstandene har vært konstant. Pavestolen og påskekandelaberen har i tillegg blitt forstått ut i fra ikonografisk perspektiv. Disse likhetene med fortidens gjenstander kan ha hatt en kommunikativ betydning for betrakteren i middelalderen, noe som vil bli utdypet nærmere i kapittel fire.

I denne delen av oppgaven er det også blitt påpekt at cosmati-arbeidene hadde en særegen funksjon som var knyttet til liturgien eller andre gjenstander i rommet. Ciboriet skulle fungere som et dekke for alteret. De to ambonene ble brukt til å fremføre evangeliet og epistlene. Påskekandelaberen er knyttet til ritualet som er beskrevet i *Exultet*.

Gulvets funksjon er ikke blitt kommentert i dette kapittelet. Det vil i stedet bli omhandlet i kapittel fire, hvor det vektlegges at de dekorative elementenes form og materialiet kan ha en spesifikk styrende betydning for betrakteren. I kapittel fire skal det også

argumenteres for at pergulaen kan ha hatt en viktig betydning for betrakterens oppfatning av kirkerommet.

Schola cantorum og pavestolens funksjon vil bli tatt for seg i neste kapittel. Funksjonen til disse bestanddelene kan være vanskeligere å begripe, og tidligere analyser av disse gjenstandene har ført til visse metodiske problemer. Schola cantorum har blitt forstått ut fra en pavelig liturgisk handling. Det er tidligere blitt vektlagt at pavestolen i Santa Maria in Cosmedin bare ble benyttet av paven når han var til stede i kirken. Hvorfor er det misvisende å forstå schola cantorum's form i samsvar med den pavelige liturgien, og kan det ha vært mulig at stolen i Santa Maria in Cosmedin også ble benyttet av andre geistlige? I neste kapittel vil disse problemstillingene bli besvart, samtidig som det vektlegges at spesielt pavestolens utforming kan forstås ut fra politiske stridigheter i tiden rundt 1123.

## Kapittel 3: Tekst, seremoniell funksjon og historisk kontekst

I den første delen av dette kapittelet vil det diskuteres hvilke problemer som kan oppstå når en liturgisk tekst blir brukt for å forklare schola cantorum's funksjon i Santa Maria in Cosmedin, uten å ta hensyn til den stedsspesifikke liturgien.<sup>236</sup> Denne metodiske problemstillingen er knyttet opp mot DeBenedictis' forskningsarbeid som tar for seg schola cantorum's form og funksjon hovedsaklig i San Clemente, i Santa Maria in Cosmedin og i Santa Maria in Trastevere i høymiddelalderen. I sitt arbeidet har DeBenedictis ønsket å vise at de ulike kirkene i Roma ikke fulgte de samme seremoniene, og at schola cantorum's tilstedeværelse i de forskjellige kirkene derfor ikke automatisk kan forstås ut fra en pavelig liturgi, som har vært tilfelle tidligere. Hennes forskningsarbeid er nært knyttet opp mot Kitzingers artikkel "An early roman chancel arrangements and its liturgical functions". Det er derfor naturlig å kommentere hvilken betydning hans arbeid hadde for DeBenedictis' forståelse av schola cantorum i høymiddelalderen i Roma.

I den andre delen av dette kapittelet vil det bli drøftet hvorfor det er vanskelig å få en fullstendig forståelse av pavestolens funksjon. I kapittel to ble det nevnt at Mary Stroll mente at pavestolen i Santa Maria in Cosmedin skulle fungere som en trone for paven. Hennes forståelse av stolens funksjon bygger til dels på Francesco Gandolfos slutninger.<sup>237</sup> Han konkluderer med at stolen må knyttes spesifikt til pave Callixtus II's innvielse av den nyrestaurerte kirken i 1123, i tillegg til at stolen kun kan forstås ut i fra en pavelig liturgi.<sup>238</sup> I dette kapittelet vil Francesco Gandolfos analyse av stolens tilknytning til en pavelig liturgi bli lagt frem. Det vil bli påpekt hvordan stolens ikonografiske betydning og forståelsen av den historiske konteksten, kan ha påvirket beslutningen om at pavestolen bare ble benyttet av paven. Det kommer også til å poengteres at det er viktig å ta utgangspunkt i de historiske hendelsene i tiden før 1123 for å forstå hvilken funksjon gjenstandene kan ha hatt under den spesifikke innvielsesseremonien, men at disse faktorene ikke kan avgjøre om stolen bare var knyttet til en pavelig liturgi i etterkant av denne hendelsen.

---

<sup>236</sup> Begrepet den stedsspesifikke liturgi er benyttet for å understreke at en kirke kunne ha en liturgisk seremoni som ikke ble benyttet i en annen kirke. Den seremonielle handlingene som ble foretatt i en kirke kan ha vært preget av om kirken var pavelig- eller ikke pavelig, se: DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 6.

<sup>237</sup> Stroll, *Callixtus II (1119-1124): A pope born to rule*, 455, fn. 63.

<sup>238</sup> Josef Deér har også vektlagt at stolen i Santa Maria in Cosmedin bare ble benyttet av paven ved å trekke frem hvordan bruken av porfyr, benyttelsen av løvene og den glorieformende hodestøtten kan forstås som pavelige attributter, se: Josef Deér, *The dynastic porphyry tombs of the norman period in Sicily* (Cambridge, MA.: Harvard university press, 1959), 141.



### 3.1 *Schola cantorum*s funksjon: en tapt forståelse?

Det er tidligere antatt at *schola cantorum*s funksjon i høymiddelalderens kirker i Roma, blant annet i Santa Maria in Cosmedin, var knyttet til en pavelig liturgi, og at den arkitektoniske formen derfor var benyttet av det pavelige koret. I kapittel to ble det fremhevet at denne antagelsen gjorde seg gjeldende allerede på 1500-tallet. I kunsthistorisk forskning kan denne hypotesen sies å ha blitt forsterket gjennom de konklusjonene som Thomas Mathews presenterte i sin artikkel ”An early roman chancel arrangement and its liturgical functions”.<sup>239</sup> I sin artikkel knytter han de arkeologiske funnene av fem midtskipsinnheininger som stammer fra tiden mellom 400- og 700-tallet, til den pavelige stasjonale liturgien som er presentert i *Ordo Romanus I*. Før resultatene fra Mathews artikkel blir omtalt, er det nødvendig å introdusere hva denne pavelige seremonien går ut på. Til slutt vil DeBenedictis’ bidrag bli presentert.

#### 3.1.1 Den pavelige stasjonale liturgi og *Ordo Romanus I*

Betegnelsen stasjonal liturgi<sup>240</sup> stammer fra det latinske ordet *statio* som har to distinkte betydninger. Ordet betyr enten faste eller at man er på en vakt eller post.<sup>241</sup> Ordet *statio* har også senere blitt forstått som en betegnelse som viser til at man er på et liturgisk møte.<sup>242</sup> I romersk liturgi har betegnelsen blitt knyttet til en pavelig seremoni.<sup>243</sup>

Den pavelige stasjonale liturgien var en høytidelig seremoniell handling og høymesse som ble ledet av Romas biskop, paven. Denne rituelle praksisen stammer fra slutten av 600-tallet. Nedtegnelsen som tar for seg denne seremonielle praksisen finnes i *Ordo Romanus I* (*OR I*).<sup>244</sup> I Roma var denne liturgiske seremonien i bruk frem til begynnelsen av 1300-tallet.<sup>245</sup> Etter at paven måtte flykte til Avignon, var ikke den stasjonale liturgien benyttet i Roma lenger.<sup>246</sup>

Det forelå en kalender for hvilken kirke som skulle huse den stasjonale seremonien. Under seremonien var representanter for de andre titulære kirkene og de store pavelige

<sup>239</sup> Elaine DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 1.

<sup>240</sup> På engelsk blir denne liturgien omtalt som *stational liturgy*, og på italiensk går denne liturgiske seremonien under omtalen *la liturgia stazionale*.

<sup>241</sup> G. G. Willis, *Further essays in early roman liturgy* (London: S.P.C.K., 1968), 9.

<sup>242</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 9.

<sup>243</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 10.

<sup>244</sup> Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen age: Les textes (Ordines I-XIII)* (Louvain: Spicilegium sacrum lovaniense, 1948), 67- 108; Elaine DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the middle ages* (PhD-avhandling: Bryn Mawr College, 1983), 9; Thomas Mathews, ”An early christian chancel arrangement and its liturgical functions”, i *Rivista di archeologia christiana*, nr. 38 (1962), 73-95.

<sup>245</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 15.

<sup>246</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 86.

basilikaene i byen alltid til stede. I visse sammenhenger ble det også arrangert en prosesjon fra en kirke til den kirken som skulle huse den pavelige seremonien. Denne prosesjonen før selve høymessen ble mer utbredt utover i middelalderen.<sup>247</sup>

I *Ordo Romanus I*, blir den pavelige messen som ble arrangert 1. påskedag i Santa Maria Maggiore beskrevet. I teksten fortelles det om at det arrangeres en prosesjon fra den pavelige residensen i Lateranet til den stasjonale kirken. Paven med følget blir deretter møtt utenfor kirken. Prosesjonen fortsetter inn i kirken hvor paven blir møtt av lysbærere og koret. De er plassert på hver side av paven som beveger seg fremover mot alteret. Videre fortelles det om de ulike sangene og tekstene som blir fremført, kollekten og altergangen.<sup>248</sup>

### 3.1.2 Thomas Mathews' forskning: forholdet mellom tekst og form

Mathews tar i sin artikkel utgangspunkt i den pavelige seremonien som er presentert i *OR I*. Han knytter den seremonielle handlingen som blir presentert der, til rester av innheininger som er funnet i midtskipet i San Marco, S. Pietro in Vincoli, i den nedre kirken av San Clemente, i S. Stefano og i Santa Maria Antiqua. Disse innheiningene stammer fra tiden mellom 400- og 700-tallet.<sup>249</sup> Ved å knytte den liturgiske teksten sammen med den arkitektoniske formen ønsker Mathews å forklare formens funksjon i kirkerommet. I tillegg kunne en slik sammenstilling mellom tekst og form, skape en rekonstruksjon av hvordan de ulike innheiningene hadde sett ut da de ble laget. Mathews presenterer i denne sammenheng en syntetisk tegning som skal gjengi hvordan alle de ulike innheiningene i de nevnte kirkene må ha sett ut.<sup>250</sup> En slik syntetisering har DeBenedictis sett på som kritikkverdig, siden innheiningene i virkeligheten var satt sammen på svært ulikt vis.<sup>251</sup>

I sin artikkel argumenter Mathews for at de ulike innheiningene som var plassert i midtskipet i den tidlige middelalderen i Roma, kunne forstås som en *solea* eller en *schola cantorum*.<sup>252</sup> Ordet *solea* blir brukt av Mathews for å fremmheve at innheiningene som var plassert i midtskipene i de utvalgte kirkene, skulle fungere som en visualisering av en hellig vei som ble brukt av biskopen når han gikk opp mot alteret.<sup>253</sup> Mathews gir ingen forklaring på hvorfor han benyttet betegnelsen *schola cantorum*, men han trekker frem at formen

<sup>247</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 10.

<sup>248</sup> Willis, *Further essays in early roman liturgy*, 16-20.

<sup>249</sup> Mathews, "An early roman chancel arrangement", 71- 72.

<sup>250</sup> Mathews, "An early roman chancel arrangement", 94.

<sup>251</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 10.

<sup>252</sup> Mathews, "An early roman chancel arrangement", 79.

<sup>253</sup> Mathews, "An early roman chancel arrangement", 71- 72.

fungerte som tilholdssted for pavekoret under messen.<sup>254</sup> Mathews vektlegging av at disse innheiningene fungerte som pavekorets tilholdssted under den pavelige messen, har derfor gitt forsterket grobunn for å tro at også innheiningene som ble benyttet i kirker i Roma fra 1100-tallet hadde den samme funksjonen.

### 3.1.3 DeBenedictis' forskning: det funksjonelle problem

DeBenedictis' doktorgradsavhandling fra 1983, *The 'schola cantorum' in Rome during the high middle ages*, tar et oppgjør med antagelsen om at schola cantorum i kirker slik som i San Clemente og i Santa Maria in Cosmedin var laget for å benyttes av det pavelige koret i en pavelig liturgi. Det var rett og slett ikke mulig at schola cantorum i for eksempel Santa Maria in Cosmedin hadde denne funksjonen. Pavekoret var en viktig del av den stasjonale liturgien, men Santa Maria in Cosmedin var imidlertid en av kirkene i Roma som ikke deltok i denne seremonien. Dette utelukker at schola cantorum i kirken var laget for å benyttes av et pavelig kor.<sup>255</sup>

DeBenedictis' nyansering av forholdet mellom form og funksjon problematiserer derfor den metodiske fremgangsmåten som gjør det mulig å forstå den eksakte funksjonen til schola cantorum. De fleste liturgiske tekstene fra høymiddelalderen som foreligger i dag, beskriver nemlig pavelige seremonier. Derimot er de fleste kirkene som ble bygget i middelalderen, og som fortsatt er mulig å se i Roma den dag i dag, ikke-pavelige basilikaer.<sup>256</sup> Det var altså store forskjeller mellom seremonier som var benyttet i det pavelige kuriet, i de ikke-pavelige kirkene og i de ulike munkeordnene.<sup>257</sup> Denne informasjonen gjør det derfor vanskelig å forstå schola cantorums primære funksjon i Santa Maria in Cosmedin. Det er nemlig ikke noen seremonibøker som forklarer dette inventarets funksjon i en diakonikirke slik som Santa Maria in Cosmedin.

Et annet moment som forsterker DeBenedictis' oppfatning om at schola cantorums funksjon ikke var knyttet til en pavelig seremoni, er at bare en av kirkene som fikk slike innheininger plassert i kirkerommet i løpet av 11- og 1200-tallet var pavelige, nemlig i San Lorenzo fuori le Mura. I S. Clemente, S. Eusebio, SS. Giovanni e Paolo, S. Maria in

<sup>254</sup> »...the cantors belong in the area of the *solea* as an ornament of the bishop's passage." Mathews, "An early roman chancel arrangement and its liturgical functions", 82.

<sup>255</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 142-143.

<sup>256</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 7.

<sup>257</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 119.

Tratevere og S. Sabina ble det bare arrangert en eller to stasjonale messer i løpet av året. Santa Maria in Cosmedin hadde ikke noen.<sup>258</sup>

### 3.1.4 DeBenedictis' funksjonelle forslag

Schola cantorum må derfor ha hatt en mer generell funksjon. DeBenedictis foreslår at innheiningen kan ha vært benyttet til å huse større kor, men altså ikke pavekor. Beskrivelsen av slike monumentale kor er nedskrevet i bøker som tar for seg forholdene i pavelige kirker. Det er derfor ikke sikkert at slike kor ble benyttet i alle kirker. Hun skriver:

”The twelfth and thirteenth century roman rubrics<sup>259</sup> witness that there were monumental choirs in the naves of medieval Roman churches, but it cannot be deduced from the rubrics whether the arrangement of the choir was identical in all Roman churches. In fact, there may have been a difference between the major papal basilicas and the other churches of the city of Rome”.<sup>260</sup>

Det er sannsynlig at schola cantorum ble benyttet i en liturgisk handling som ikke bare var pavelig. DeBenedictis mener at innheiningen kan ha vært benyttet i den eukaristiske liturgien og i kanoniske bønnemesser.<sup>261</sup> Kanoniske bønnemesser var en samlebetegnelse for ikke-sakramentale gudstjenester som ble holdt flere ganger daglig til bestemte tider. På hver av disse faste gudstjenestene ble det sunget og fremført salmer. I denne sammenheng kan schola cantorum ha hatt en viktig betydning. Det er også et annet moment som kan forsterke at blant annet schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin ble benyttet av korister i sammenheng med denne type gudstjeneste. I 1095 bestemte pave Urban II at sang skulle være en obligatorisk del av den kanoniske bønnemessen. Sangen ble også en viktig del av denne messen under Pashalis IIs pontifikat.<sup>262</sup> DeBenedictis analyse sannsynliggjør derfor at schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin var tilholdsstedet for et kirkekor som ble brukt under den kanoniske messen.<sup>263</sup>

<sup>258</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 142-143.

<sup>259</sup> Rubrikker må forstås som deler av seremonibøker som beskriver spesifikke ritualer.

<sup>260</sup> Slike monumentale kor var blant annet brukt i Lateran-basilikaen og i Vatikanet. DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 128-129.

<sup>261</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 143.

<sup>262</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 149.

<sup>263</sup> DeBenedictis, *The schola cantorum in Rome during the high middle ages*, 154.

## 3.2 Pavestolen: en funksjon eller ulike funksjoner?

I første del av dette kapittelet ble det fremmet at Santa Maria in Cosmedin ikke deltok i en pavelig liturgi, noe som sannsynliggjør at paven ikke var til stede i Santa Maria in Cosmedin på regulær basis. Likevel er det antatt at pavestolen i kirken kunne forstås som en trone for Romas biskop, paven. Francesco Gandolfo har vektlagt hvordan stolen i Santa Maria in Cosmedin bare hadde funksjon i en pavelig liturgi. Hvordan forklarer han en slik forståelse av stolens funksjon i kirken? Når benyttet paven denne stolen, og hvorfor ble den plassert i en kirke som ikke var et biskopsete? I tillegg er det mulig å stille seg spørsmålet om også denne stolen ble brukt av andre geistlige. Peter Cornelius Claussen har stilt det sistnevnte spørsmålet. Hans undring som dreier seg om hvordan det er mulig å avgjøre hvilken funksjon stolen i Santa Maria in Cosmedin hadde, vil fungere som en avsluttende kommentar.

### 3.2.1 Francesco Gandolfos poeng: likhet, ideologi og politisk kontekst

Francesco Gandolfo er av den oppfatning at stolen i Santa Maria in Cosmedin ble brukt i en pavelig liturgi. For å forsvare en slik slutning har Gandolfo fremhevet at stolen i Santa Maria in Cosmedin har likhetstrekk med pavestolen som ble konstruert i katedralen i Salerno mellom 1084-1085. Stolen i Salerno ble brukt av pave Gregorius VII like før han døde (fig. 41).<sup>264</sup> Begge disse stolene har løvehoder plassert under armlenene og trappetrinn som fører opp til stolen. I tillegg avsluttes stolryggene med en sirkelform. Gandolfo skriver i omtalen av stolene i Salerno og i Santa Maria in Cosmedin:

”I suoi caratteri [stolen i Salerno] si giustificano solo con una destinazione alla liturgia papale, in quanto sono paragonabili con quelli della cattedra romana di Santa Maria in Cosmedin, realizzata nel 1123 per la consacrazione della chiesa da parte di papa Callisto all’indomani della stipula di Concordato di Worms che di quella lotta aveva segnato, per il papato la vittoriosa conclusione.”<sup>265</sup>

Gandolfo vektlegger i dette avsnittet at stolen i Santa Maria in Cosmedin ble laget for å benyttes av Callixtus II da han innviet den nyrenoverte kirken i 1123, og at denne seremonien i tillegg kan forstås som en symbolsk handling som var knyttet til avslutningen av

<sup>264</sup> Gandolfo, s.v. ”Cattedra”, 503.

<sup>265</sup> Oversettelse til norsk: ”Stolen i Salerno kan bare forstås ut i fra en pavelig liturgi, siden den har likhetstrekk med den romerske *cathedraen* i Santa Maria in Cosmedin, som ble laget for å brukes av Callixtus II under innvielse av kirken i 1123, i etterkant av underskrivingen av konkordatet i Worms som for pavedømmet fungerte som en seirende avslutning på investiturstriden.” Gandolfo, s.v. ”Cattedra”, 503.

investiturstriden, konkordatet i Worms. Han trekker derfor inn politiske og ideologiske aspekter for å forklare hvilken betydning stolen hadde under innvielsen av kirken i 1123.

Investiturstriden var en uenighet mellom pavedømmet og keisere som hadde pågått i nesten 50 år. Striden gikk i store trekk ut på å avklare hvilken av partene som hadde rett til å innsette biskoper. Callixtus II hadde en viktig rolle i avslutningsprosessen av denne stridigheten. Pavedømmets utsendte møtte kong Henrik V utenfor Worms' bymurer 23. september 1122 for å skrive under traktaten som sluttet fred mellom *regnum* og *sacerdotium*, mellom monarkiet og kirken.<sup>266</sup>

Gandolfo skriver i den siste leddsetningen i avsnittet sitert foran at konkordatet i Worms var en seirende avslutning på investiturstriden for pavedømmet. Dette kan ikke sies å være fullstendig korrekt. I virkeligheten tjente ikke pavedømmet spesielt mye på denne traktatunderskrivingen.<sup>267</sup> Blumenthal skriver i *The investiture controversy*:

”The emperor renounced investiture with ring and crosier, thus allowing free canonical election and consecration. The Pope, in turn, conceded for German bishoprics and abbeys elections in the presence of the king or his representatives. The king had the right to intervene in disputed elections, and most important, the emperor could invest candidates for German sees before consecration with the regalia (not defined in the document) of the diocese, using the sceptre instead of ring and crosier. In Burgundy and imperial Italy *regalia* were to be transferred only after the new bishop or abbot had already been consecrated. On receipt of the *regalia* the prelates were to fulfill their legal obligations (these again were not defined) towards the ruler. Both sides promised each other peace.”<sup>268</sup>

Avsnittet fra Blumenthals bok gir et mer nyansert bilde av hvordan investiturstriden endte sammenlignet med hvordan Gandolfo fremstiller det. Tilstedeværelsen av en slik stol, som allerede i kapittel to ble knyttet til en ikonografi som kan ha vært benyttet for å vise frem åndelige og juridisk makt, kan derfor sees som et ønske fra pavedømmets side om å vise at de hadde seiret i forhandlingene med Henrik V. Dette selv om innholdet i traktaten fra Worms viste at pavedømmet måtte være villig til å inngå en del kompromisser.

I så måte er det viktig å korrigere Gandolfos vektlegging av hvordan stolen viste at pavedømmet hadde seiret i avslutningen av investiturstriden. Stolens utforming må i stedet forstås som en iscenesettelse av makt. Ved at Callixtus II benyttet en slik stol under

<sup>266</sup> Uta-Renate Blumenthal, *The investiture controversy: Church and monarchy from the ninth to the twelfth century* (Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1988), 172-173.

<sup>267</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 172-173.

<sup>268</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 173.

innvielsen av den nyrenoverte kirken i 1123, kunne pavedømmet ha et ønske om å vise at de forholdt seg til en lang historie og tradisjon. Deres styresett var egnet til å kontrollere andre.

Som trukket frem i kapittel to, hadde slike stoler vært benyttet i kirker i Roma helt siden tidlig middelalder. Det formale uttrykket til nimbus-formen som avslutter ryggstøtten på stolen i Santa Maria in Cosmedin, hadde blitt benyttet i antikk og tidligkristen tid for å vise at det var snakk om en autoritetsperson. Ved å bruke de samme ikonografiske virkemidlene som blant annet ble benyttet i Konstantins' tid, bandt stolens tilstedeværelse i kirkerommet fortiden sammen med nåtiden. Et slikt perspektiv var viktig for å vise hvilken særegen rolle pavestaten hadde i forhold til andre verdslige styresett. Den som satt der, skulle sees på som stedfortreder for Kristus på jorden. Denne betydningen av stolens tilstedeværelse i Santa Maria in Cosmedin blir forsterket hvis man trekker inn hva som ble skrevet i *dictatus papae*.

### 3.2.2 *Dictatus papae*: tolkning av tekst og stolens funksjon i 1123

Gandolfo har vektlagt at innholdet i *dictatus papae* må trekkes inn for å forstå hvordan stolen i Santa Maria in Cosmedin er knyttet til en pavelig liturgi.<sup>269</sup> *Dictatus papae* er en diktering av pave Gregorius VII's 27 punkter som omhandler pavens autoritet. Den ble satt inn i Gregorius' register i tiden mellom 3- 5 mars 1075.<sup>270</sup> Gregorius VII var pave mellom 1075-1085, og han la vekt på at alle skulle tjene og være trofaste mot paven.<sup>271</sup>

Gregorius VII så på seg selv som en prins av apostlene. Han var overbevist om at hans gjerninger som pave var direkte knyttet til apostelen Peters handlinger.<sup>272</sup> Siden paven var i direkte kontakt med Peters virke, ga dette ham en hellig status som måtte vises frem ved å gi paven visse rettigheter. Hans bånd til Peter gjorde ham bedre egnet til å avgjøre hva som var i tråd med det kristne budskapet, og hva som måtte sees på som det onde.<sup>273</sup> Paven kunne derfor avgjøre hva som var et godt eller dårlig styresett, og dette gjorde at han også måtte ha større myndighet enn andre.<sup>274</sup> Denne selvforståelsen kommer til uttrykk gjennom de 27 punktene som utgjør *dictatus papae*. Det 12. punktet trekker blant annet frem at han har

<sup>269</sup> Gandolfo, s.v. "Cattedra", 503. Deér vektla dette poenget allerede i 1959, se: Deér, *The dynastic porphyry tombs of the norman period in Sicily*, 141.

<sup>270</sup> H. E. J. Cowdrey, *Pope Gregory VII 1073- 1085* (Oxford: Clarendon press, 1998), 502.

<sup>271</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 116-117.

<sup>272</sup> Pavens tilknytning til Peter er nevnt i punkt 23 av *dictatus papae*: "That the roman pontiff, if he shall have been canonically instituted, is indubitably made holy by the merits of blessed Peter, as is testified by Ennodius, bishop of Pavia, with many holy fathers supporting him, just as is contained in the decrees of blessed Pope Symmachus." H. E. J. Cowdrey, *The register of pope Gregory VII: An english translation* (Oxford: Oxford university press, 2002), 150.

<sup>273</sup> Det 27. punktet i *dictatus papae* viser at paven kan skille det gode fra det onde, men det er mulig at dette punktet har blitt lagt til i ettertid. Der er det skrevet: "That he can absolve subjects fealty to the wicked". Cowdrey, *The register of pope Gregory VII*, 150, fn 3.

<sup>274</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 116-118.

mulighet til å avsette keisere. Det 19. punktet vektlegger at paven ikke skal dømmes av andre.<sup>275</sup>

Det 12. punktet ble satt ut i praksis i januar 1076. Paven avsatte da kong Henrik IV fordi han ikke lenger ville vise at han godtok pavens enerådighet. Gregorius VII hadde ønsket å ha kontroll over hva som ble avgjort på de tyske bispemøtene. Dette var de tyske biskopene sterkt uenig i. De frasa seg derfor løftet om å vise lydighet ovenfor paven, og ba i tillegg Henrik IV om å gjøre det samme.<sup>276</sup>

Kongens motstand mot å følge pavens lover fikk også en større ringvirkning. Den gelasianske doktrinen hadde tidligere lagt til grunn at pavedømmet var knyttet til en særegen åndelig makt. Ordlyden i denne doktrinen ble i etterkant av hendelsene i 1076, forandret til å innbefatte at de sekulære styresettene var underlagt det geistlige- og pavelige styresettet. Forandringen av ordlyden i doktrinen, påvirket også hva som skulle bli vektlagt i den pavelige reformtankegangen etter Gregorius' død. Det var viktig å vektlegge hvordan pavedømmet var overlegent det verdslige styresettet. Pavedømmet ble sammenlignet med det himmelske kongeriket. Det var som solen og gullet, mens det verdslige styresettet var som månen og blyet.<sup>277</sup>

*Dictatus papae* og de historiske hendelsene i Gregorius VIIIs tid er derfor av stor betydning for å forstå stolens betydning i Santa Maria in Cosmedin da Callixtus II benyttet den under innvielsesseremonien i 1123. Det er allerede blitt vist til at stolen i Santa Maria in Cosmedin har likhetstrekk med pavestolen som Gregorius VII benyttet i Salerno like før han døde (se punkt 3.2.1). Ved at Callixtus II benyttet en stol som hadde markante likhetstrekk med Gregorius VIIIs stol, kunne Callixtus II ha ønsket å vise at han så seg selv som en etterfølger av pave Gregorius VIIIs reformtankegang, og at han var enig med synspunktene som Gregorius VII hadde fremmet i *dictatus papae*. Selv om Callixtus II måtte inngå kompromisser i forhandlingene i Worms i 1122, ville stolens tilstedeværelse under innvielsen av Santa Maria in Cosmedin i 1123 gi et annet uttrykk. Bruken av de to løvene som er plassert på hver side av stolen i katedralen i Salerno og i Santa Maria in Cosmedin kan dessuten forstås som en visualisering av et av punktene som er nedskrevet i *dictatus papae*. I punkt åtte nevnes det nemlig at det kun var paven som kunne bruke keiserlig *insignia* (verdighetstegn).<sup>278</sup> Løvene kan derfor sees på som en anskueliggjøring av dette punktet.

<sup>275</sup> Alle de 27 punktene er gjengitt i: Cowdrey, *The register of pope Gregory*, 149-150.

<sup>276</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 118-119.

<sup>277</sup> Blumenthal, *The investiture controversy*, 118.

<sup>278</sup> I punkt åtte i *dictatus papae* er det skrevet: "That he alone can use imperial insignia". Cowdrey, *The register of pope Gregory VII*, 149.



Som Gandolfo har pekt på er det naturlig at stolen var reservert for pave Callixtus II under den spesifikke seremonien. En slik analyse gir imidlertid ingen garanti for at det bare var paven som benyttet stolen etter innvielsesseremonien. For å vise at stolen var knyttet til den pavelige liturgien også i ettertid, har Gandolfo trukket inn liturgiske tekster for å vise hvilken betydning stolen hadde i de mange romerske kirkene.

### 3.2.3 Stolens funksjon etter 1123

I artikkelen *La cattedra papale in età federicana* uttaler Gandolfo at romerske *cathedraer* som hadde en fast plassering i apsisen på 11- og 1200-tallet, ble benyttet av paven når han besøkte de ulike kirkene i byen.<sup>279</sup> Gandolfo benytter i denne artikkelen tekstlige studier for å forklare hvorfor en slik type stol bare ble benyttet av paven. Han trekker blant annet frem hvordan den stasjonale liturgien som er tatt for seg i *OR I*, forklarer at bare paven kan benytte seg av stolen bak alteret.<sup>280</sup> Som allerede nevnt, ble ikke den liturgiske seremonien som er beskrevet i *OR I*, benyttet i Santa Maria in Cosmedin (se punkt 3.1.3). Denne teksten kan derfor ikke forklare hvilken liturgisk betydning stolen hadde der. Gandolfo viser i tillegg til den liturgiske seremonien som er beskrevet i *Benedictio abbatis vel abbatisse*.<sup>281</sup> Denne teksten forklarer at paven, og ikke abbeden, hadde rett til å sitte på stolen i apsisen.

Selv om også den sistnevnte teksten spesifiserer at pavestolen ikke kunne brukes av abbeden, forklarer den ikke hvilken funksjon stolen hadde når paven ikke var der. Selv om en tekst forklarer stolens betydning i en spesifikk seremoni, kan ikke dette garantere at stolen ikke ble benyttet av andre når paven ikke var til stede i kirken. Er det mulig at de ulike diakonene eller kirkens kardinal-diakon kunne sitte der? Er det mulig at stolen ble benyttet av andre geistlige når paven ikke var i kirken? Slike problemstillinger er ikke Gandolfo opptatt av i sin tekstlige analyse, men Peter Cornelius Claussen har stilt seg disse spørsmålene.

I *Magistri doctissimi Romani* antyder Claussen at Gandolfos slutning som taler for at slike stoler som er plassert i flere apsiser i Roma, bare var ment til å benyttes av paven, kan ha vært preget av overfortolkning.<sup>282</sup> Claussen mener at stolenes ikonografiske karakter ikke kan verifisere at denne stoltypen bare ble benyttet i en pavelig liturgi. Hvis man i tillegg trekker frem at Santa Maria in Cosmedin verken var et biskopsete eller deltok i den stasjonale liturgi,

<sup>279</sup> "(...)non deve stupire in quanto il particolare arredo liturgico, come gli altri simili presenti nelle chiese romane, va pensato come destinato al pontefice, vescovo della città, in occasione delle visite che egli compiva nell'edificio." Gandolfo, "La cattedra papale in età federicana", 341.

<sup>280</sup> Gandolfo, "La cattedra papale in età federicana", 341-342, fn 9.

<sup>281</sup> Michel Andrieu, *Le pontifical romain au moyen age. Tome II. Le pontifical de la curie romaine au siècle XIII siècle* (Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, 1940), 408- 413.

<sup>282</sup> Claussen, *Magistri Doctissimi Romani*, 124, fn 696.

svekker dette Gandolfos vektlegging av stolens funksjon i en pavelige liturgi. Det skal selvfølgelig ikke sees bort fra at stolen sto tom mesteparten av tiden, som et tegn på at ingen kunne erstatte pavens posisjon som Guds stedfortreder her på jorden.

Denne drøftingen har ikke ønsket å forklare stolens ensartede funksjon i Santa Maria in Cosmedin, siden det ikke er mulig. Det eneste som er blitt trukket frem er at stolen hadde en særegen ideologisk og politisk betydning da Callixtus II inviet kirken i 1123. Bortsett fra denne spesifikke innvielsesseremonien, foreligger det ikke noen dokumentasjon for at stolen bare ble benyttet av paven. Formålet med drøftingen har derfor vært å konstatere at det ikke finnes noe klart svar på hvilken funksjon pavestolen hadde etter 1123.

### **3.3 Konkluderende bemerkninger**

I dette kapitlet er det trukket frem flere problemområder ved å knytte schola cantorum og pavestolen i kirken til ulike liturgiske tekster og seremonibøker. Siden Santa Maria in Cosmedin ikke var en pavelig kirke, og heller ikke deltok i en stasjonal liturgi, kan ikke stolen og schola cantorum sees i sammenheng med denne seremonielle praksisen. Ved å bruke DeBenedictis' forskningsarbeid antas det at schola cantorum ble benyttet av kirkekor, og muligens ved kanoniske bønnemesser. Det er i tillegg blitt vektlagt at pavestolen hadde en særskilt betydning i innvielsen av Santa Maria in Cosmedin i 1123, og at stolen må ha vært laget for å brukes av paven under denne spesifikke seremonien. Det er likevel ikke sikkert at stolen bare ble benyttet av paven etter innvielsesseremonien.

Selv om det er vanskelig å avgjøre den liturgiske og seremonielle betydningen til verkene som er blitt tatt for seg i dette kapitlet, er det viktig å stille spørsmål ved hvordan alle cosmati-arbeidene virket sammen. Gjenstandene kan ha hatt en visuell funksjon i kirkerommet som ikke kan forklares gjennom den seremonielle handlingen, men likevel ha skapt en rituell opplevelse for betrakteren. I den typologiske analysen i kapittel to ble det trukket frem hvordan cosmati-arbeidene forholder seg til en tradisjon, fordi lignende gjenstander og gulv er brukt i den romerske kirken siden tidlig middelalder. Det ble også foretatt sammenligninger for å vise at gjenstandene i kirken forholdt seg til lignende liturgiske gjenstander i andre kirker i samtiden. Siden gjenstandene og gulvets utforming i Santa Maria in Cosmedin har en fast plassering i rommet, kan det derfor argumenteres for at de også hadde en viktig rituell og strukturerende rolle for betrakteren. Bruken av disse gjenstandene skulle fremme en romlig opplevelse av et teologisk argument, som skal tas nærmere for seg i kapittel fire.

## Kapittel 4: Skopisk betydning og blikk i kontekst

I dette kapittelet vil det tas for seg hvordan cosmati-arbeidene og gulvets utforming, plassering og materialitet på lik linje med et tekstlig kilde kan være forklarende for betrakternes forståelse av gjenstandene i høymiddelalderen.<sup>283</sup> En slik innfallsvinkel kan korrigere vanskelighetene ved å bare knytte cosmati-arbeidene til en tekstlig liturgisk kilde. Dessuten viser et slikt perspektiv at gjenstandene ikke bare kan forklares ut fra konteksten, men at de gir mening til konteksten. Cosmati-arbeidene er ikke bare en ramme for den liturgiske handlingen, som har vært den vanlige oppfatningen av hvilken betydning et kirkeinteriør har.<sup>284</sup> Gjenstandens tinglighet og tilstedeværelse i kirken kan også ha skapt mening utenfor den seremonielle handlingen. Et slikt perspektiv er i dialog med nyere kunstteori som fremmer at et visuelt materiale kan fungere utenfor teksten, og være tankevekkende i seg selv.<sup>285</sup>

En gjenstands mulighet til å være tankevekkende, kommer ikke frem uten at den blir betraktet. Det er mulig å innvende at det er vanskelig å rekonstruere hvordan man brukte blikket i middelalderen, og at det ikke nødvendigvis var et samsvar mellom hvordan en gjenstand så ut og hvordan den ble betraktet.<sup>286</sup> På den annen side er det mulig å argumentere for at det fantes visse føringer for hvordan en betrakter skulle oppfatte et visuelt materiale i en kristen kontekst. I så måte var ikke dette et fritt blikk, men et kulturelt styrt blikk. Denne forståelsen av blikket er knyttet til nyere kunsthistorisk teori som trekker frem at ulike kulturelle blikk (visualitet) kan blir omformet til ett blikk gjennom et skopisk regime. Hal Foster skriver:

Why vision and visuality, why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here the

<sup>283</sup> Denne metodiske fremgangsmåten er knyttet til perspektiver som er trukket frem i *The mind's eye*. Hamburger skriver: "Most of the essays in this volume chart a middle course, insisting, if not on the independence of image from text, then on their equality and interdependence as instruments of thought and invention." Jeffrey F. Hamburger, "Introduction", i *The mind's eye: art and theological argument in the middle ages*, red. av Jeffrey F. Hamburger og Anne Marie Bouché, 3-31 (Princeton: Princeton university press, 2006), 8.

<sup>284</sup> "(...) it is nevertheless safe to say that from early Christian times the architectural environment of a church has been used to create a dramatic setting for liturgical ritual which, in varying form, enhances a sense of divine presence in the midst of its performance." Elisabeth C. Parker, "Architecture as liturgical setting", i *The liturgy of the medieval world* (Michigan: Medieval institute publications, 2005), 245, fn 1.

<sup>285</sup> I denne sammenheng er bidragene til disse teoretikerne viktige: Michael Camille, *The gothic idol: Ideology and image-making in medieval art* (Cambridge: Cambridge university press, 1989); Camille, "Seeing and lecturing: Disputation in a twelfth century tympanum from Reims", i *Reading medieval images: The art historian and the object*, red. av Elisabeth Sears og Thelma K. Thomas, 75- 87 (Michigan: The university of Michigan press, 2002); W. J. T Mitchell, *Iconology: image, text, ideology* (Chicago og London: The university of Chicago press, 1987).

<sup>286</sup> Susannah Biernoff, *Sight and embodiment in the middle ages* (Basinstoke: Palgrave Macmillan, 2002), 3.

difference between the terms signals a difference within the visual- between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations- a difference many differences among how we see, how we are able, allowed or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein. With its own rhetoric and representations, each scopic regime seeks to close out these differences: to make of its many social visualities, one essential vision, or to order them in a natural hierarchy of sight.<sup>287</sup>

I dette avsnittet trekker Foster avslutningsvis frem at skopiske føringer kunne være brukt for å skape en enhetlig forståelse av blikkets betydning for betrakteren. Hvilke skopiske føringer fantes så for betrakteren i høymiddelalderen? En av disse skopiske føringene hadde en særegen posisjon i en teologisk kontekst. Gjennom blikket kunne betrakteren få kontakt med Gud.<sup>288</sup>

Denne tankegangen kan være bygget på den augustinske tredelingen av blikket som er omtalt i *De genesi ad litteram (On the literal meaning of genesis)*. I denne teksten legger Augustin frem at det er mulig å se med et kroppslig blikk, et åndelig blikk eller et intellektuelt blikk.<sup>289</sup> Det kroppslige blikket viser det som er synlig med øynene. Det åndelige blikket tar for seg det som er synlig i drømmer eller i fantasien. Det intellektuelle blikket må i følge Augustin forstås som det viktigste blikket, siden det skaper et indre bilde av den hellige sfæren hos betrakteren. Denne vektleggingen av de ulike blikkene fikk også betydning for senere teologer gjennom middelalderen. På 1100-tallet finnes det indikasjoner på at det skapende og intellektuelle blikket skulle trekkes inn i oppfatningen av form.<sup>290</sup> Blikket skulle ikke dvele ved det figurative og det formale, men i stedet streve etter å få innblikk i det usynlige, det guddommelige.<sup>291</sup>

Den videre analysen tar utgangspunkt i at de som var tilstede i rommet i Santa Maria in Cosmedin hadde kjennskap til blikkets mulighet til å oppnå en kontakt med det guddommelige, og at de benyttet seg av dette kreative blikket i opplevelsen av den romlige sammensetningen.

<sup>287</sup> Begrepet *visuality* (visualitet) ble presentert av Foster se: Hal Foster, "Preface", i *Vision and visuality*, ix-xiv, red. av Hal Foster, ix-xiv (New York: The new press, 1999), ix.

<sup>288</sup> Biernoff, *Sight and embodiment in the middle ages*, 3.

<sup>289</sup> Cynthia Hahn, "Vision", i *A companion to medieval art: romanesque and gothic in northern europe*, red. av Conrad Rudolph, 44-64 (Oxford: Blackwell publishing, 2006), 45.

<sup>290</sup> Caviness referer her til Richard av St. Victors forståelse av hvordan blikket kan omskape figurer, farger og synlige ting til å bli en portal til en spirituell og himmelsk kontemplasjon. I stedet for å benytte seg av tre ulike blikk slik som Augustin gjorde, benytter Richard av St. Victor seg av fire forskjellige blikk, hvor det fjerde er det som kan gi innblikk i den hellige sfære. Madeline H. Caviness, "Images of divine order and the third mode of seeing", i *Gesta*, Vol. 22, no. 2, (1983), 115.

<sup>291</sup> Den sterke vektleggingen av blikkets mulighet til å kunne oppnå et hellig nærvær kan forstås som en okularsentrisk tendens som vokste frem i middelalderen. Samtidig var middelalderen også preget av en okularfobi, siden det formale og det visuelle ikke skulle nytes for sin skjønnhet og storslagenhet, men i stedet benyttes til å få innblikk i et indre, guddommelig bilde. Disse motpolene fungerte som en analogi, og ga mening til hverandre. Biernoff, *Sight and embodiment in the middle ages*, 3; Janet Soskice, "Sight and vision in medieval christian thought", i *Vision in context: historical and contemporary perspectives of sight*, red. av Teresa Brennan og Martin Jay, 31-43. (New York, London: Routledge, 2002), 31.

Det vektlegges derfor at et kulturelt og teologisk blikk styrte betrakterens forståelse av cosmati-arbeidens sammensetning. I tillegg måtte betrakteren være kreativt og fysisk tilstedeværende for å få tilgang til opplevelsen av den hellige sfæren.<sup>292</sup> Ved at betrakteren hadde en forståelse av hva det hellige blikk var og hvordan det kunne oppnå kontakt med den hellige sfære, kan også cosmati-arbeidene plassering og materialitet ha formidlet en slik hellig tilstedeværelse i samspill med betrakterens opplevelse av gjenstandene og kirkerommet.<sup>293</sup>

Dette kapittelet vil ikke bare ta utgangspunkt i at gjenstandene kunne gi en teologisk opplevelse av rommet. Cosmati-arbeidene kan også ha hatt en pedagogisk funksjon for betrakteren. Det vil bli argumentert for at gjenstandene kan ha fungert som et visuelt bindeledd med fortiden, og at gjenstandene gir en mulighet for betrakteren til å skape analogier som bandt en kirke sammen med en annen. Porfyrmaterialiet kan dessuten ha blitt brukt for å gi betrakteren en opplevelse av storslagenhet og ærbødiget, noe som skal kommenteres avslutningsvis i dette kapittelet.

#### **4.1 Det hagioskopiske og kultiske blikk**

I kapittel to ble det trukket frem at cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin forholder seg til en rekke lignende liturgiske gjenstander i fortiden og i den tiden de ble laget. Selv om cosmati-arbeidene formale utforming skiller seg noe fra tidligere gjenstander, er det mulig å si at de på 1100- og 1200-tallet, som sine forgjengere i den tidlige middelalderen, hadde en konstruktiv og formende rolle for den rituelle opplevelsen av kirkerommet.

Prosesjonsveien på gulvet i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin som er dannet av *quincunxene*, *guillochene* og porfyrundingene, leder blikket gjennom schola cantorum og frem mot alteret og ciboriet. Ciboriet rammer inn alteret og legger opp til at blikket også skal fortsette videre innover mot apsisen og pave stolen. Sentringen av de sterke fargene i midtgangen kan på samme måte sies å føre blikket til betrakteren videre innover i rommet. Midtaksen i kirken kan derfor ha blitt forstått som et hagioskop i høymiddelalderen. Betegnelsen *hagioskop* er hentet fra Hans Henrik Lohfert Jørgensens artikkel "Cultic Vision-Seeing as Ritual: Visual and Liturgical Experience in the Early Christian and Medieval Church", og må forstås som et idealt, rituelt blikk som skulle føre betrakteren nærmere det

<sup>292</sup> Denne forståelsen av middelalderens blikk er derfor knyttet til Maurice Merleau-Pontys fenomenologiske forståelse av hva persepsjon er. Opplevelsen av verden er preget av: "physical, psychical and socio- historical aspects of perception, as well as the interlacing of vision and the visible". Biernoff, *Sight and embodiment in the middle ages*, 3.

<sup>293</sup> Denne bemerkningen er påvirket av Staale Sinding-Larsen sitt begrep *conditioned relationship*. Han skriver: "Then there is a conditioned relationship between the iconography and the architectural space, which is dependent upon the onlookers viewpoint and determined in part by his purpose in entering the room", se: Staale Sinding-Larsen, *Iconography and ritual: A study of analytical perspectives* (Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsø: Universitetsforlaget, 1984), 91.

hellige.<sup>294</sup> Jørgensen trekker i sin artikkel frem hvordan inventaret i Lateran-basilikaen i tildigkristen tid med *solea*, *cancellus fastigium* og *cathedra* kunne skape en rituell og visuell midtakse. Rommets utforming skulle forstås som en optisk prosesjon som kunne bli brukt til å føre betrakteren nærmere et høyere mål. Denne utformingen betonte hvordan et åndelig blikk kunne gi tilgang til Gud (fig. 36).<sup>295</sup> Jørgensens begrep, det hagioskopiske blikk, kan derfor også brukes på materialet i Santa Maria in Cosmedin. Utformingen i Lateran-basilikaen og i Santa Maria in Cosmedin er noe forskjellige, men i begge kirkene blir midtaksen i kirkerommet vektlagt. På lik linje med sammensetningen i Lateran-basilikaen kan derfor cosmati-arbeidens plassering og de dekorative elementene på gulvet, forstås som et hagioskop som kunne bli omformet til en kultisk åpenbaring.<sup>296</sup> Gjenstandene var en del av en iscenesettelsesstrategi som skulle vektlegge de viktigste sonene av rommet, og lede blikket mot alterområdet. Cosmati-arbeidens plassering i rommet ritualiserte blikket, og skapte i dette henseende en liturgisk mening til rommets utforming.

## 4.2 *Visio dei gjennom fysisk hindring*

Cynthia Hahn har argumentert for at blikket i høymiddelalderen skilte seg fra blikket i den tidlige middelalderen. Opplevelsen av det hellige (*visio dei*) kunne ikke oppleves øyeblikkelig eller sees på med det blotte øyet slik som i den tidlige middelalderen. I stedet var opplevelsen av den himmelske sfæren knyttet til kontemplasjon og et indre blikk. Der opplevelsen av det guddommelige i den tidlige middelalderen hadde vært knyttet til en fysisk kontakt med et hellig objekt, ble det utover i middelalderen mer og mer vanlig å skille mellom de hellige sonene (sanktuariet og presbyteriet) og områdene hvor de besøkende kunne bevege seg.<sup>297</sup> Betydningen av det rituelle blikket som vokste frem i middelalderen er også manifestert gjennom cosmati-arbeidernes utforming og plassering i Santa Maria in Cosmedin. Schola cantorum og pergulaen hindret betrakteren i å få fysisk tilgang til alteret og området rundt ciboriet. I stedet måtte det kontemplative blikket benyttes for å kunne være nær det hellige på et mentalt plan. Det er dessuten sannsynlig at mellomrommene mellom søylene som reiser seg fra pergulaen til tider ble dekket til med forheng i den tiden pergulaen hadde en aktiv

<sup>294</sup> Ordet hagioskop er satt sammen av to latinske ord, *hagios* (hellig) og *skopein* (å se). Et hagioskop er egentlig et hull i en kirkevegg, som gjør det mulig for betrakteren å titte inn på alteret. Jørgensen, "Culitic vision- seeing as ritual", 177. Se også: Jørgensen, "Åpenbaringens retorikk: Middelalderens historiografi som reception og synskultur", i *Tegn, symbol og tolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, red. av Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe (København: Museum Tusculanums forlag, 2003), 137- 154.

<sup>295</sup> Jørgensen, "Culitic vision- seeing as ritual", 176.

<sup>296</sup> Jørgensen, "Culitic vision- seeing as ritual", 173.

<sup>297</sup> Cynthia Hahn, "Visio dei: Changes in medieval visibility", i *Visuality before and beyond the renaissance: Seeing as other saw*, red. av Robert S. Nelson, 169- 196 (Cambridge: Cambridge university press, 2000), 169.

liturgisk funksjon i kirken.<sup>298</sup> Ved at det ble fysisk umulig å se området rundt ciboriet og alteret kan dette ha forsterket ønske om å være nær det hellige. Det var bare mulig gjennom et indre, kultisk blikk.

### **4.3 Dekorative elementer som schemata: det synlige i det usynlige**

I innledningen til dette kapittelet ble det trukket frem at den fysiske kvaliteten ved et billedmateriale ikke skulle vektlegges i middelalderen, og at formen i stedet skulle formidle kontakt med den usynlige guddommeligheten.

På 1100-tallet skrev Theophilus i en av sine avhandlinger om hvordan tilvirkning av kunst kunne rettferdiggjøres. Siden mennesket var skapt i Guds bilde, kunne det også delta i hans intelligente plan. Denne visdommen skulle også benyttes når kunstverk skulle lages. Gjennom *ordo*, *varietas* og *mensura* skulle objekter blir formet. Hans tanker om kunsten kan derfor forklare hvorfor det var ønskelig at kunstverkene i middelalderen ofte var preget av en komplisert geometrisk oppbygging.<sup>299</sup> Gjennom orden, variasjon og mål kom den guddommelige planen til syne.

Theophilus tanker om kunsten kan derfor forklare hva betrakterne gjennom sitt indre, kognitive øye skulle få innblikk i når de så på de geometriske mønstrene som *opus sectile*-gulvet i Santa Maria in Cosmedin består av. *Quincunxen* og de tre sammenføyde sirklene som dekorerer det midtre akse i Santa Maria in Cosmedin kan forstås som et *schemata*, et ubredt og kjent diagram som hadde betydning gjennom hele middelalderen. Et slikt diagram var ment å skape assosiasjoner om den guddommelige nærheten for betrakteren.<sup>300</sup> Slike geometriske former ble benyttet i kirkelig arkitektur og i manuskripter gjennom hele middelalderen, og på 1100-tallet ble teologiske tanker i stor utstrekning forklart gjennom bruken av slike ordnede diagrammer.<sup>301</sup>

Hvis *quincunxens* form blir forstått som et diagram, ble denne formen som besto av et sentralt punkt med fire omkransende armer eller sirkler, benyttet i Nord- Europa, rundt middelhavslandene og i de bysantinske områdene.<sup>302</sup> Formen hadde blitt brukt i førkristen tid i Irland på en gullplate, og den samme *schemata*-formen ble brukt til å forme gravsmykker på

<sup>298</sup> I *Liber Pontificalis* er det nedtegnet flere pavelige donasjoner av forheng (*vela*) til diverse kirker, se: Jørgensen, "Culitic vision- seeing as ritual", 186, fn 30.

<sup>299</sup> Caviness, "Images of divine order", 115.

<sup>300</sup> Denne forståelsen av begrepet er hentet fra: Caviness, "Images of divine order", 99.

<sup>301</sup> Caviness, "Images of divine order", 103.

<sup>302</sup> Patrick Reuterswärd, "The forgotten symbols of God (III)", i *The forgotten symbols of God: Five essays reprinted from Konsthistorisk Tidsskrift* (Uppsala: Acta universitatis stockholmensis, 1986), 103.

400- og 500-tallet både i England og i Frankrike (fig. 42).<sup>303</sup> Slike former må hatt en magisk betydning i en hedensk tradisjon. I en kristen kontekst ble slike *schemata* benyttet for å skape en forståelse av det guddommelige. I løpet av 1100-tallet ble også gulv med lignende *quincunx*-elementer brukt i Cappella Palatina i Palermo på Sicilia.<sup>304</sup>

Men hvorfor var det så viktig å bruke en slik form på gulvet i Santa Maria in Cosmedin? En fylakteria (bønneske) som stammer fra 1100-tallet kan vise formens betydning. Den er oppbevart på Eremitasjen i St. Petersburg. På den ene siden av fylakteriaen vises et bilde av en geometrisk form som har likhetstrekk med *quincunx*-elementene i Santa Maria in Cosmedin (fig. 43). På denne geometriske formen er det skrevet: "Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago, sed Deus est et homo quem sacra figurat imago".<sup>305</sup> Denne teksten forteller at et hellig bilde ikke må vise Kristi menneskelige kropp eller hans hellighet alene. Et bilde må i stedet vise det mystiske som binder disse sfærene sammen. De mange *quincunxene* i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin kan derfor forstås som et assosiativt middel som skulle få betrakteren til å tenke på det mystiske som ikke kunne bli sett med det kroppslige, umiddelbare blikket. Igjen måtte betrakteren være fokusert å bruke sitt indre blikk i opplevelsen av disse formene.

De fire sirklene som omkranser en større sirkel hadde en rekke symbolske betydninger i middelalderen. Blant annet kunne de brukes til å vise frem paradisetts oppbygging og de kristne dydene.<sup>306</sup> En slik form kunne også forstås som et symbol som skulle vise til Kristus blant de fire evangelistene.<sup>307</sup> I tillegg ble den sirkulære formen som symbolsk form knyttet til den åndelige sfæren.

Den langsgående formen som de tre sammenføyde sirklene i midtskipet utgjør, hadde en annen skjematisk betydning i middelalderen. En avlang form skulle ikke vise til den åndelige sfæren. En slik form var i stedet benyttet for å vise til livet her på jorden, til visdommen og den menneskelige kunnskapen.<sup>308</sup>

Det kan derfor ikke sees som tilfeldig at disse formene fikk en så sentral plassering i Santa Maria in Cosmedin. Det var meningen at de skulle sees og forstås på et kognitivt plan.

<sup>303</sup> Caviness bruker betegnelsen *rota* når hun omtaler en form bestående av et sentralt punkt som er omkranset av fire armer eller sirkler, se: Caviness, "Images of divine order", 103.

<sup>304</sup> William Tronzo, *The cultures of his kingdom: Roger II and the cappella palatina in Palermo* (Princeton: Princeton university press, 1997), fig. 9.

<sup>305</sup> Herbert L. Kessler, "Turning a blind eye: Medieval art and the dynamics of contemplation", i *The mind's eye: Art and theological argument in the middle ages*, 421.

<sup>306</sup> Caviness, "Images of divine order", 104.

<sup>307</sup> Denne symbolske analogien var i sterkere grad vektlagt i S. Silvestro kapellet i Santo Quattro Coronati i Roma, hvor en *quincunx* har et kors plassert i den sentrale sirkelen. Reuterswärd, "The forgotten symbols of God (III)", 104, fig. 40.

<sup>308</sup> Caviness, "Images of divine order", 111-112.



Sammen kunne formene forene en åndelig sfære med livet her på jorden. Dette var bare mulig ved at betrakteren forsto at det mentale blikket kunne skape dette bindeleddet.

#### **4.4 Gjenstandene som visuelt ritual og bindeledd mellom kirkene**

Det teologiske blikket kan også sies å forklare hvorfor det var så viktig at gjenstandene og de dekorative elementene i Santa Maria in Cosmedin forholdt seg til et lignende materiale i samtiden og i fortiden. I et kirkelig seremonielt ritual er gjentagelsen en viktig del av opplevelsen. Ved at det er blitt gjentatt tidligere, kommer man også i kontakt med fortiden, med utgangspunktet. Ved å benytte en vridd søyle på påskekandelaberen, en stol som har likhetstrekk med tidligkristne biskopstoler, et ciborium eller en ambone, kan dette ha blitt gjort for å vise betrakteren hvordan kirken forholdt seg til et kirkelig inventar fra tidligkristen tid.

Kopiens betydning i utformingen av et kirkelig visuelt materiale gjennom middelalderen, er blitt poengtert av Richard Krautheimer og Herbert L. Kessler.<sup>309</sup> Kessler har i sin artikkel "Caput et speculum omnium ecclesiarum: Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium", undersøkt hvordan utsmykningen i Peterskirken ble kopiert i stor utstrekning fra 1100-tallet. Mellom 1100- og 1300-tallet er det funnet over 12 bevarte kopier av veggdekorasjoner i ulike kirker, som tok utgangspunkt i syklusen som viste det gamle og det nye testamentet langs midtskipets vegger i Peterskirken. Det er liten tvil om at Peterskirken ble benyttet som en slags mal for andre kirker i høymiddelalderen. Peter Mallius, som var prest i Vatikanet på 1100-tallet, mente at Peterskirken var: "the source and mirror of all churches, with regard to its arrangement, adornment and beauty".<sup>310</sup>

Peterskirken som utgangspunkt for utsmykning av andre kirker, er av betydning for forståelsen av verkene i Santa Maria in Cosmedin. Det samme året som Santa Maria in Cosmedin ble innviet med nye kosmateske gjenstander, ble det også ferdigstilt et større restaureringsprosjekt i Peterskirken. I *Liber Pontificalis* (LP) er det nedtegnet at Callixtus II fikk laget et gulv i kirken.<sup>311</sup> Utformingen av gulvet ble ikke beskrevet i LP. En beskrivelse fra 1370 nevner imidlertid at det var et "pavimentum de marmoribus porfirificis et aliis

<sup>309</sup> Herbert L. Kessler, "Caput et speculum omnium ecclesiarum: Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium", i *Italian church decoration of the middle ages and early renaissance*, red. av William Tronzo (Bologna: Nuova alfa editore, 1989), 119- 146; Richard Krautheimer, "Introduction to an iconography of medieval architecture", i *Studies in early christian, medieval and renaissance art* (London: University of London press, 1971), 115-150.

<sup>310</sup> Kessler, "Caput et speculum omnium ecclesiarum", 119.

<sup>311</sup> Det blir referert til *Liber Pontificalis*, II, 323. Det er mulig at det ble lagt et nytt marmorgulv rundt det nyrestaurerte alteret i 1123. de Blauuw, *Cultus et decor*, II: 636, 651.

coloribus”, et marmorgulv med porfyr og andre farger.<sup>312</sup> Det er derfor mye som taler for at gulvet i Peterskirken hadde likhetstrekk med gulvet som ble ferdigstilt i 1123 i Santa Maria in Cosmedin.<sup>313</sup>

Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin, og i denne sammenheng gulvet, kan forstås som et pedagogisk bindeledd med Peterskirken og de mindre kirkene i Roma og omegn. Samtidig forholdt gjenstandene i Santa Maria in Cosmedin seg til et visuelt materiale fra tidligere kirker. Cosmati-arbeidene i kirken kan oppfattes som et visuelt rituale som skal bringe de betraktende nærmere den tidligkristne kirken. I så måte kan disse visuelle likhetene ha hatt en like viktig betydning som ordet eller handlingen som ble foretatt under messen. De fleste kirkene som hadde et interiør som ble laget av Cosmati-arbeiderne, var plassert innenfor et område som var kontrollert av pavestaten på 1100-1200-tallet (fig. 44). Det er derfor mulig at cosmati-arbeidene i kirkene ble benyttet for å trekke frem en slik tilknytning til pavestaten, og at gjenstandene ble brukt i en kommunikativ strategi for å vektlegge dette aspektet.

#### **4.5 Porfyr: det opphøyde materialet og kontakten med fortiden**

På flere av cosmati-arbeidene benyttes porfyrmaterialet. Det benyttes på nimbus-formen som er plassert over ryggstøtten på pavestolen, på platen som dekorerer pergulaen og på evangelieambonen. Det benyttes også på gulvet; i *opus sectile*-dekorasjonen og i sirklene som vektlegger midtaksen i rommet. Hvilken særskilt betydning hadde dette materialet på 1100- og 1200-tallet? I den videre omtalen av porfyrens betydning i høymiddelalderen, vil det bli tatt utgangspunkt i porfyrplatene som finnes på gulvet. Det er ikke enkelt å gi en ensartet vurdering av hvilken funksjon disse sirklene hadde i Santa Maria in Cosmedin. Det er imidlertid mulig å konkludere med at bruken av slike porfyrplater hadde en lang historie.

I en keiserlig sammenheng hadde materialet blitt benyttet i stor utstrekning av de bysantinske keiserne. I *chrysotriclinus*, i Justinus IIs tid (565- 578), var det blant annet plassert et porfyrsirkel på gulvet som keiseren sto på når han ble møtt av folket som samlet seg på terrassen utenfor. Beskrivelsen av denne porfyrroundingen er hentet fra Konstantin VII Porphyrogenitos' (905- 959) verk *De Ceremoniis*. I det samme verket nevnes det også at det i Hagia Sofia var vanlig at keiserne ventet på en porfyrrounding idet patriarken steg inn i kirkerommet. I tillegg var det i *Consistorium*, som var plassert i Konstantins palass, fire porfyrroundinger på gulvet som dekket området fra inngangspartiet til tronen i rommet.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> de Blauuw, *Cultus et decor*, II: 635.

<sup>313</sup> de Blauuw, *Cultus et decor*, II: 656.

<sup>314</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 48.

Disse eksemplene fra Bysants viser derfor at dette materialet skulle inngå i en seremoniell og høytidlig feiring.

Slike sirkulære plater ble også benyttet i vestkirken. I den gamle Peterskirken var det plassert en stor sirkulær porfyrplate i forhallen. Den ble etterfulgt av to sirkulære plater med egyptisk marmor, og en porfyrplate.<sup>315</sup> Porfyrmaterialet og de sirkulære platene i Peterskirken antas derfor å ha hatt stor betydning for bruken av porfyrundingene i Santa Maria in Cosmedin. Ved å benytte dette materialet er det mulig å argumentere for at det har vært ønskelig å forholde seg til en tradisjon som hadde utviklet seg i tidligkristen tid. Betrakterens møte med materialet i Santa Maria in Cosmedin måtte derfor være ment å bringe frem en følelse av ærbødighet og høytidsstemning. Agnellus, som var biskop i Ravenna på 800-tallet, har også beskrevet hvordan Galla Placidia ba sin bønn idet hun knelte over en av porfyrundingene i Santa Croce i Ravenna.<sup>316</sup> Det er umulig å si med sikkerhet om et slikt bønnerituale ble utført på porfyrskirkene i Santa Maria in Cosmedin i løpet av høymiddelalderen, men eksemplene fra tidligkristen tid til og med 800-tallet viser i alle fall at porfyrmaterialet hadde en særegen rolle i en kristen kontekst.

I sin artikkel "The iconology of cosmatesque pavements" prøvde Dorothy Glass også å forstå hvilken liturgisk funksjon porfyrundingene hadde i høymiddelalderen. Hun foreslo at porfyrskirkene i de kosmateske gulvene kunne knyttes til innvielsesseremonier som ble beskrevet i pavelige seremonibøker.<sup>317</sup> I kapittel tre ble det trukket frem at det er vanskelig å rettferdiggjøre en arkitektonisk forms funksjon i en ikke-pavelig kirke hvis den blir forstått ut i fra en pavelig seremonibok. Bruken av porfyr før 1100-tallet kan derfor ikke fortelle noe om den eksakte funksjonen til det kosmateske gulvet i Santa Maria in Cosmedin, men at materialet i steden skulle vekke ærbødighet hos betrakteren.<sup>318</sup> Et slikt kostbart materiale hadde vært knyttet til eliten helt siden Romerriket.<sup>319</sup> På samme måte som keiserne viste sin storslagenhet ved å benytte materialet i seremonier, kan kirken ha ønsket å bruke dette materialet for å fremme sin sak.

---

<sup>315</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 49.

<sup>316</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 49.

<sup>317</sup> Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 50.

<sup>318</sup> Claussen har ved et besøk i San Saba lagt merke til at det på palmesøndag blir satt opp et ambulerende alter med hostiet på en porfyrunding i den vestlige delen av midtskipet. Claussen trekker frem at dette viser til en moderne bruk av porfyrundingen, men det er mulig at en slik praksis også kan ha røtter i fortiden. Peter Cornelius Claussen, *Magistri Doctissimi Romani*, 10, fn 32.

<sup>319</sup> Janes, *God and gold in late antiquity*, 3.

#### **4.6 Konkluderende bemerkninger**

Dette kapittelet har dreid seg om hvordan cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin kan ha tjent som skopiske føringer for betrakteren i kirkerommet. Det er blitt vektlagt at gjenstandenes plassering, utforming og materialitet kan ha fremmet en kontakt for betrakteren med det hellige. For at en slik analyse skulle være mulig å gjennomføre ble det vist til at betrakteren måtte ha vært klar over hvordan det intellektuelle eller skapende blikket måtte benyttes for å omforme et visuelt materiale til å bli en inngangsportal til en høyere sfære. Et slikt perspektiv bygger på at betrakteren var skapende og medvirkende i denne prosessen. Samtidig var det nødvendig å ha en viss teologisk kunnskap.

Ved hjelp av Lohfert Jørgensens begrepsbruk og forskning er det blitt argumentert for at midtaksen i kirken, som understrekes av de dekorative *opus sectile*-elementene og de store porfyrsirklene, kan ha formet et hagioskopisk blikk som skulle gi innsyn i den kultiske sfæren. Blikkets betydning som en portal til den hellige sfæren, kan videre ha blitt fremhevet hos betrakteren fordi det var fysisk umulig å være nær det hellige området rundt alteret. Ved at blikket får en så særegen betydning i kirkerommet, ritualiserer blikket også betrakterens opplevelse av rommet.

Det er også blitt argumentert for at de dekorative sammenføyde porfyrsirklene og *quincunx*-elementene på gulvet må forstås som *schemata*, som ble benyttet for å vekke assosiasjoner som var knyttet til en religiøs tankegang. Ved hjelp av Caviness' forskning er det blitt trukket frem at *quincunx*-formen kunne vise til bestanddeler som var typisk for den hellige sfære. Den ovale formen som de tre sammenføyde sirklene utgjør, kunne forstås som et skjema som trakk frem den menneskelige sfæren.

Den gjentatte bruken av cosmati-arbeider i Roma på 11- og 1200-tallet, kan også forstås som et visuelt bindeledd for betrakteren mellom de ulike kirkene. I denne sammenheng ble det argumentert for at kopieringen eller etterligningen av et materiale fra tidligkristen tid, kan forstås som et rituale som forbinder gjenstandene til den tidligkristne kirke. Til slutt er det sett nærmere på hvordan porfyrmaterialet i kirken kan ha gitt betrakteren en følelse av å være knyttet til noe opphøyet eller høytidelig.

## Kapittel 5: Sammendrag

I denne oppgaven er cosmati-arbeidenes form og funksjon blitt analysert, og de er satt inn i en historisk kontekst. Ved hjelp av typologiske og ikonografiske analyser har alle gjenstandene blitt sammenlignet med kirkeinventar fra fortid og samtid. I disse analysene kom det frem at lignende gjenstander har preget den romerske kirken i en lang periode. Gjenstandenes plassering og oppbygning kunne dessuten ha styrt betrakterens oppfatning av rommet i høymiddelalderen, og nyere forskningsperspektiver som er opptatt av visualitet og det visuelle, ble benyttet for å gjennomføre en slik analyse.

Det er blitt tatt hensyn til restaureringsarbeidet som ble foretatt på 1890-tallet, og det konkluderes med at de inngrepene som ble gjort da, ikke forandret oppbyggingen av kirkerommet slik det må ha sett ut i middelalderen.

Alle verkene er blitt forstått ut i fra sin liturgiske funksjon i kirkerommet. De to ambonene ble benyttet i sammenheng med fremføringen av evangeliet og epistlene. Påskekandelaberen hadde en særegen funksjon i forhold til *Exultet*-ritualet som ble fremført hver påskeaften. Ciboriet tjente som et dekke for alteret. Ved hjelp av DeBenedictis' forskningsarbeid er det blitt foreslått at schola cantorum ble brukt til å huse kor under den kanoniske messen. Innheiningen fungerte ikke som et tilholdssted for et pavekor, noe som har vært en utbredt antagelse gjennom lang tid.

Analysen av pavestolens funksjon viste at den hadde en særegen betydning under innvielsesseremonien av den nyrestaurerte kirken i 1123, og at stolens ikonografiske karakter kan ha understreket hvordan pavedømmet ønsket å vise sin storslagenhet etter at investiturstriden var ferdig. Gandolfos vektlegging av at stolen hadde funksjon i en pavelig liturgi er blitt kritisert, og det er blitt trukket frem at det er vanskelig å gi en fullstendig forklaring på hvilken funksjon den hadde i høymiddelalderen etter 1123. Gulvets utforming vektla midtaksen i kirken og veien mot apsisområdet. Pergulaen hindret de besøkende i å være nær alteret, noe som kan ha oppfordret de besøkende til å bruke blikket for å få tilgang til en opplevelse av det hellige.

Cosmati-arbeidene i Santa Maria in Cosmedin hadde derfor en viktig funksjon. De var ikke bare en ramme for den liturgiske handlingen. Bruk av materialer, gjenstandenes plassering og gulvets utforming bidro til å skape en hagioskopisk og kultisk opplevelse av kirkerommet for betrakteren i høymiddelalderen.

## Ordliste

**Ambone:** Forhøyede prekestoler hvor epistlene og evangeliet ble fremført. I de romerske kirkene i middelalderen var de plassert på hver side av schola cantorum.

**Cancellus:** Lav innheining som var brukt langs midtgangen og foran sanktuariet i tidligkristen tid.

**Cathedra:** Et annet ord for biskopstol eller pavestol. Plassert i den midtre apsis i romerske kirker i middelalderen.

**Ciborium:** Et arkitektonisk dekke for et alter, en trone eller et gravmonument.

**Confessio:** Området under hovedalteret i den midtre apsis.

**Exultet:** Ritual som ble fremført da vokslyset skulle plasseres i påsekandelaberen på påskeaften. Betegnelsen kan også brukes om pergamentrullene hvor ritualet er beskrevet.

**Fastigium:** En portal som var plassert foran hovedalteret i Lateran-basilikaen.

**Guilloche:** Geometrisk mønster som var brukt på gulv, ofte rundt større marmorplater.

**Pergula:** Innramning foran alteret som besto av en base, søylegang og arkitrav i de romerske kirkene i middelalderen.

**Presbyteriet:** Området reservert for de geistlige i apsis.

**Quincunx:** Et mønster som var brukt på gulv i de romerske kirkene i høymiddelalderen. Består av en større sirkelplate med fire mindre omkransende sirkelplater.

**Rota:** Porfyrunding som var brukt på gulvet i keiserlig og kirkelig sammenheng.

**Sanktuariet:** Området rundt alteret.

**Schola cantorum:** Innheining i midtskipet i de romerske kirkene som kan ha blitt brukt til å huse kor under den kanoniske bønnemessen.

**Solea:** Prosesjonsvei i midtskipet, blant annet brukt i Lateran-basilikaen i tidligkristen tid.

**Stasjonal liturgi:** Pavelig høytidsliturgi i Roma fra 600-tallet frem til 1300-tallet, som ble arrangert i pavelige basilikaer og titulære kirker.

## Litteraturliste

- Andrieu, Michel. *Les ordines romani du haut moyen age: Les textes (Ordines I-XIII)*. Louvain: Spicilegium sacrum lovaniense, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Le pontifical romain au moyen-age, Tome II: Le pontifical de la curie romaine au XIII siecle*. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, MDCCCCXL.
- Bassan, Enrico. "Candelabro". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol IV, 1993, 121-129.
- \_\_\_\_\_. "Cosmati". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. V, 1994, 366-375.
- \_\_\_\_\_. "La memoria dell'impero". *Art e dossier*, nr. 209 (mar. 2005): 40-45.
- Biernoff, Susannah. *Sight and embodiment in the middle ages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Binski, Paul. "The Cosmati at Westminster and the english court style". *The art bulletin* 72, nr. 1 (mar. 1990): 6-34.
- Blaauw, Sible de. *Cultus et decor: Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*. Vol. I og II. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, 1994.
- Bloch, Herbert. "Monte Cassino, Byzantium and the west in the earlier middle ages". *Dumbarton Oaks papers* 3, (1946): 163-224.
- \_\_\_\_\_. "The new fascination with ancient Rome". I *Renaissance and renewal in the twelfth century*, 615- 636. Redigert av Robert L. Benson og Giles Constable. Oxford: Clarendon press, 1985.
- Blumenthal, Uta- Renate. *The investiture controversy: church and monarchy from the ninth to the twelfth century*. Philadelphia: University of Pensylvania press, 1988.
- Boito, Camillo. *Architettura del medioevo in Italia*. Milano: Ulrico Hoepli, 1880.
- Bø, Ragnhild. *Det gotiske ciboriet i Roma ca. 1270-1370: Romersk tradisjon og fransk innflytelse*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Det gotiske ciboriet i Roma 1285-1370: Romersk tradisjon og fransk innflytelse". *Konsthistorisk tidsskrift* 74, nr. 1 (2005): 25-48.
- Camille, Michael. *The gothic idol: Ideology and image-making in medieval art*. Cambridge: Cambridge university press, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Seeing and lecturing: Disputation in the twelfth century tympanum from Reims. I *Reading medieval images: The art historian and the object*, 75-87. Redigert av Elisabeth Sears og Thelma K. Thomas. Michigan: The university of Michigan press, 2002.

- Cavallo, Giovanni. "Exultet". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. VI, 1995, 60-68.
- Caviness, Madeline H. "Images of divine order and the third mode of seeing". *Gesta* 22, nr. 2 (1983): 99-120.
- Cigola, Michela. "Mosaici pavimentali cosmateschi". *Palladio* 6, nr. 11 (jan.-jun. 1993): 101-110.
- Clausse, Gustave. *Les marbriers romains*. Paris: Ernst Leroux editeur, 1897.
- Claussen, Peter Cornelius. *Magistri doctissimi Romani: die römischen Marmorkünstler des Mittelalters: Corpus Cosmatorum I*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Marmi antichi nel medioevo romano: L'arte dei Cosmati". I *Marmi antichi*, 65-80. Redigert av Gabriele Borghini. Roma: De Luca editore, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Scultura romana al tempo di federico II". I *Federico e l'arte del duecento: Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma, 15-20 maggio 1978*, I:326- 338. Redigert av Angiola Maria Romanini. Galatina: Congedo editore, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Die Kirchen der Stadt Rom im mittelalter 1050-1300*. Stuttgart: Franz Steiner verlag, 2002, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Cosmati". I *The dictionary of art*, nr. 7, 1996, 918- 923.
- \_\_\_\_\_. "Marmo e splendore: Architettura, arredi liturgici, *spoliae*". I *Marmo e splendore a Roma: Dal tardo antico alla fine del medioevo*, 151-174. Redigert av Maria Andalaro. Milano: Jaca book, 2002.
- Creti, Luca. I *"Cosmati" a Roma e nel Lazio: Il ruolo dei marmorari romani nell'architettura tardomedievale*. Roma: Edilazio, 2002.
- Cowdrey, H. E. J. *Pope Gregory VII, 1073- 1085*. Oxford: Clarendon press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The register of pope Gregory VII: An english tranlation*. Oxford: Oxford university press, 2002.
- D'Achille, Anna Maria. "La scultura". I *Roma nel duecento: L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonificacio VIII*, 145- 235. Redigert av Anna Maria Romanini. Torino: Edizione Seat, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Ciborio". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, 718-734.
- DeBenedictis, Elaine. *The 'schola cantorum' in Rome during the high middle ages*. PhD-avhandling, Bryn Mawr College, 1983.
- \_\_\_\_\_. "Schola cantorum". I *The dictionary of art*, nr. 28, 1996, 140-141.



- Deér, Josef. *The dynastic porphyry tombs of the norman period in Sicily*. Cambridge, MA: Harvard university press, 1959.
- Derbes, Anne. "Crusading ideology and the frescos of Santa Maria in Cosmedin". *The art bulletin* 77, nr. 3 (sep. 1995): 460-478.
- Duchesne, L. *Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire*. Vol. 1 og 2. Paris: E. de Boccard, 1955.
- Esch, Arnold. "Reimpiego". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IX, 1998, 876-883.
- Foster, Hal. "Preface". I *Vision and visuality*, ix- xiv. Redigert av Hal Foster. New York: The new press, 1999.
- Frothingham, A. L. "Notes on byzantine art and culture in Italy and especially in Rome". *The american journal of archeology and the history of the fine arts* 10, nr. 2 (apr.- jun. 1895): 155-208.
- Gandolfo, Francesco. "Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo". *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia*, 47 (1976): 203-218.
- \_\_\_\_\_. "La cattedra papale in età federicana". I *Federico e l'arte del duecento: Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma, 15- 20 maggio 1978*, I: 339-366. Redigert av Angiola Maria Romanini. Galatina: Congedo editore, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Le tombe e gli arredi liturgici romani". I *La cattedrale di Palermo: Studi per l'ottavo centenario della fondazione*, 231-253. Redigert av Leonardi Urbani. Palermo: editore, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Cattedra". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IV, 1993, 497- 505.
- Gardner, Julian. *The tomb and the tiara*. Oxford: Clarendon press, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Arnolfo Da Cambio and roman tomb design". *The burlington magazine* 115, nr. 844 (jul. 1973): 420-439.
- \_\_\_\_\_. "The french connection: Thoughts about the french patrons and italian art". I *Art and politics in late medieval and early renaissance Italy*, 81- 102. Redigert av C. M. Rosenberg. London: Notre Dame, 1990.
- Garms, Jörg og Angiola Maria Romanini, red. *Skulptur und Grambmäl des Spätmittelalters in Rom und Italien*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990.
- Giovannoni, G. "Opere dei Vasaletti marmorari romani". *L'arte: Rivista di storia dell'arte medievale e moderna e d'arte decorativa* XI, (1908): 262-283.
- Giovenale, G. B. *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*. Roma: P. Sansiani, 1927.

Glass, Dorothy F. "Papal patronage in the twelfth century: notes on the iconography of cosmatesque pavements". *Journal of the Warburg and Courtauld institutes* 32 (1969): 386- 390.

\_\_\_\_\_. *Studies on cosmatesque pavements*. Oxford: BAR international series 82, 1980.

\_\_\_\_\_. "Pulpito". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IX, 1998, 796-803.

Guidobaldi, Alessandra Guiglia. "Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi". *Bolletino dell'arte* XIX, nr. 26 (jul.- aug. 1984): 57-72.

\_\_\_\_\_. "Pavimento". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IX, 1998, 264-276.

Hahn, Cynthia. "Visio dei: Changes in medieval visuality". I *Visuality before and beyond the renaissance: Seeing as other saw*, 169-196. Redigert av Robert L. Nelson. Cambridge: Cambridge university press, 2000.

\_\_\_\_\_. "Vision". I *A companion to medieval art: Romanesque and gothic in northern europe*, redigert av Conrad Rudolph, 44-64. Blackwell companion to art history. Oxford: Blackwell publishing, 2006.

Hamburger, Jeffrey F. "Introduction". I *The mind's eye: Art and theological argument in the middle ages*, 3-31. Redigert av Jeffrey F. Hamburger og Anne- Marie Bouché. Princeton: Princeton university press, 2006.

Herklotz, Ingo. "*Sepulcra*" e "*monumento*" del medioevo: *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*. Roma: Rari Nantes, 1985.

Hutton, Edward. *The Cosmati: The roman marble workers of the XIIth and XIIIth century*. London: Routledge og Kegan Paul, 1950.

Janes, Dominic. *God and gold in late antiquity*. Cambridge: Cambridge university press, 1998.

Jørgensen, Hans Henrik Lohfert. "Åpenbaringens retorikk: Middelalderens historiografi som reception og synskultur". I *Tegn, Symbol og fortolkning: Om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, 137-154. Redigert av Gunnar Danbolt, Henning Laugerud og Lena Liepe. København: Museum Tusculanum forlag, 2003.

\_\_\_\_\_. "Cultic vision- seeing as ritual: Visual and liturgical experience in the early christian and medieval church". I *The appearances of medieval rituals: The play of construction and modification*, 173-212. Redigert av Nils Holger Pettersen, Mette Birkedal Bruun, Jeremy Llewellyn og Eyolf Østrem. Turnhout: Brepols, 2004.

Kessler, Herbert L. "Caput e speculum omnium ecclesiarum: Old St. Peter and church decoration in medieval Latium". I *Italian church decoration of the middle ages and early renaissance*, 119-146. Redigert av William Tronzo. Bologna: Nuova alfa editore, 1989.

- \_\_\_\_\_. "Turning a blind eye: Medieval art and the dynamics of contemplation". I *The mind's eye: Art and theological argument in the middle ages*, 413-439. Redigert av Jeffrey F. Hamburger og Anne-Marie Bouché. Princeton: Princeton university press, 2006.
- Kinney, Dale. "The concept of *spolia*". I *A companion to medieval art: Romanesque and gothic in northern europe*, redigert av Conrad Rudolph, 233-252. Blackwell companion to art history. Oxford: Blackwell publishing, 2006.
- Kitzinger, Ernst. "The arts and aspects of a renaissance: Rome and Italy". I *Renaissance and renewal in the twelfth century: Rome and Italy*, 637-670. Redigert av Robert L. Benson og Giles Constable. Oxford: Clarendon press, 1985.
- Krautheimer, Richard. "Introduction to an iconography of medieval architecture. I *Studies in early christian, medieval and renaissance art*, 115-150. London: University of London press, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Roma: Profilo di una città, 312- 1308*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1981.
- La Rocca, E. "Antico". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. II, 1991, 94-108.
- Marsicano, Leone. *Cronica Monasterii casinensis*, III 26-33. Oversatt av Vinni Lucherini. Milano: Jaca book, 2001.
- Mathews, Thomas. "An early roman chancel arrangement and it liturgical functions". *Rivista di archeologia christiana*, nr. 38 (1962): 73-95.
- \_\_\_\_\_. *The clash of Gods: A reinterpretation of early christian art*. Princeton: Princeton university press, 1999.
- Matthiae, Guglielmo. "Componenti del gusto decorativo cosmatesco". *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* I, (1952): 249-281.
- Miller, Maureen C. "Reviewed work: Symbols as power: The papacy following the investiture contest, by Mary Stroll. *Speculum* 68, nr. 1 (jan. 1993): 265-266.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago og London: The university of Chicago press, 1987.
- Noehles, Karl. "Die Kunst der Cosmaten und die Renovatio Romae". I *Festschrift Werner Hagen*, 17-37. Redigert av Günther Fiensch. Recklinghausen: Bongers, 1966.
- Parker, Elisabeth C. "Architecture as liturgical setting". I *The liturgy of the medieval world*, 245- 293. Redigert av Thomas J. Heffernan og E. Ann Matter. 2. utg. Kalamazoo, Michigan: Medieval institute publications, 2005.
- Perkins, J. B. Ward. "The shrine of St. Peter and and its twelve spiral columns. *The journal of roman studies* 42, del 1 og 2 (1952): 21-33.

- Pomarici, Francesca. "Classicismo". I *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. V, 1994, 102-118.
- Priester, Ann. "Bell towers and building workshops in medieval Rome". *The journal of the society of architectural historians* 52, nr. 2 (jun. 1993): 199-220.
- Reuterswärd, Patrik. "The forgotten symbols of God (III)". I *The forgotten symbols of God: Five essays reprinted from Konsthistorisk Tidsskrift*, 99-120. Uppsala: Acta universitatis stockholmensis, 1986.
- Rossi, P. "Ambone". I *Enciclopedia dell'arte medievale*. Vol I, 1991, 491-495.
- Sinding- Larsen, Staale. *Iconography and ritual: A study of analytical perspectives*. Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsø: Universitetsforlaget, 1984.
- Soskice, Janet. "Sight and vision in medieval christian thought". I *Vision in context: Historical and contemporary perspectives of sight*, 31-43. Redigert av Teresa Brennan og Martin Jay. New York, London: Routledge, 2002.
- Stroll, Mary. *Calixtus II (1119- 1124): A pope born to rule*. Leiden, Boston: Brill, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Symbols as power: The papacy following the investiture contest*. Leiden: E. J. Brill, 1991.
- Torp, Hjalmar. "Monumentum resurrectionis: Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori". *Acta* I (1962): 79-112.
- Tronzo, William. *The cultures of his kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*. Princeton: Princeton university press, 1997.
- Webb, Matilda. *The churches and catacombs of early christian Rome*. Brighton, Portland: Sussex university press, 2001.
- Willis, G. G. *Further essays in early roman liturgy*. London: S.P.C.K, 1968.

## Illustrasjonsliste

Fig. 1: Pavestolen i Santa Maria in Cosmedin. Hentet fra: Stroll, *Calixtus II (1119- 1124): A pope born to rule*, 482.

Fig. 2: Junius Bassus sarkofagen. Hentet fra: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/175749/10235/Detail-from-marble-sarcophagus-of-Junius-Bassus-359> (oppsøkt: 12.11.08)

Fig. 3: Detalj av veggmosaikk i Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna, ca. år 500. Hentet fra: Janes, *God and gold in late antiquity*, 121.

Fig. 4: Rekonstruksjon av biskopstolen i St. Pudenziana ca. år 400. Hentet fra: Mathews, *The clash of Gods*, 93.

Fig. 5: Apsismosaikken i St. Pudenziana. Hentet fra: Mathews, *The clash of Gods*, 96.

Fig. 6: Gulvet i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin, etter restaurering på 1890-tallet. Hentet fra: Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, plate 37.

Fig. 7: Gulvet i midtskipet i SS. Quattro Coronati. Hentet fra: Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, plate 40.

Fig. 8: Gulvet i midtskipet i San Clemente. Hentet fra: Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, plate 17.

Fig. 9: Gulvet i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin før restaurering på 1890-tallet, uten veggene til schola cantorum. Hentet fra: Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, plate 36.

Fig. 10: Glass' presentasjon av mønstre i rektangler laget i nyere tid. Hentet fra: Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, 150.

Fig. 11: De rektangulære platene i midtskipet i Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 12: Plan over midtskipet med oppmerking av de ulike mønstrene i rektanglene, Santa Maria in Cosmedin.

Fig. 13: Santa Maria in Cosmedins grunnplan med *quincunx* og *guilloche* mønster. Hentet fra: Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 386, fig. 24.

Fig. 14: De tre *rotae* med *guilloche*, nærmest hovedinngangen, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 15: *Quincunx* i midtskipet, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 16: De tre *rotae* nærmest schola cantorum, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 17: De tre *quincunx* i schola cantorum, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 18: *Spolia* med inskripsjon på gulv ved evangelie- og epistel-ambonen. Hentet fra: Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, 73,75.

Fig. 19: Rekonstruksjon av gulvet i Monte Cassino. Hentet fra: Bloch, "Monte Cassino, Byzantium and the west in the earlier middle ages", fig. 222.

Fig. 20: Schola cantorum i Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 21: Schola cantorum i San Clemente. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 5, fig. 7.

Fig. 22: Evangelie-ambonen, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 23: Epistel-ambonen, Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 24: Påskekandelaberen i Santa Maria in Cosmedin. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 110, fig. 229.

Fig. 25: Alfano's gravmonument i forhallen til Santa Maria in Cosmedin. Hentet fra: <http://www.sacred-destinations.com/italy/rome-santa-maria-cosmedin-photos/slides/tomb-of-alfano-cc-antmoose.htm> (oppsøkt: 12. 11.08)

Fig. 26: Påskekandelaberen i San Lorenzo fuori le Mura (med ambone). Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 97, fig 200.

Fig. 27: Skulpturell løve plassert utenfor SS. Apostoli, Roma. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 60, fig. 121.

Fig. 28: Sfīnx fra Santa Maria in Gradi, nå i Museo Civico, Viterbo. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 111, fig. 230.

Fig. 29: Rekonstruksjon av interiøret i Santa Maria in Cosmedin, 1123. Hentet fra: Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, plate VI.

Fig. 30: Påskekandelaberen i San Paolo fuori le Mura. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 14, fig. 26.

Fig. 31: Polaskrinet. Hentet fra: <http://campus.belmont.edu/honors/Ivories/EarlyIvories.html> (oppsøkt: 12.11.08)

Fig. 32: Rekonstruksjon av Peters gravmonument, 400-tallet. Hentet fra: Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", 23

Fig. 33: Rekonstruksjon av pergula med vridde søyler, den gamle Peterskirken. Hentet fra: Perkins, "The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns", 25.

Fig. 34: Ciboriet i Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 35: Kapiteler i Santa Sanctorum. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 136, fig. 272.

Fig. 36: Fastigium i Lateran-basilikaen. Hentet fra: de Blauuw, *Cultus et Decor*, II: fig 2 og 3.

Fig. 37: Ciboriet i San Paulo fuori le Mura. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 133, fig. 268.

Fig. 38: Pergulaen i Santa Maria in Cosmedin. Foto: Ingrid Eitrem.

Fig. 39: *Opus sectile* plate, Alfanus' donasjon i 1123. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 4, fig. 6.

Fig. 40: *Opus sectile* plate som dekker altersranken i domen i Ferentino. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 4, fig. 4.

Fig.41: Pavestolen i Salerno. Hentet fra:

[http://www.cattedraledisalerno.it/basilica\\_m\\_virt.html](http://www.cattedraledisalerno.it/basilica_m_virt.html) (oppsøkt: 12.11.08)

Fig 42: Gullplate fra tidligkristen tid og gravsmykke fra England, 4- 500-tallet. Hentet fra: Caviness, "Images of divine order and the third mode of seeing", 103.

Fig. 43: Fylakteria med quinzunx, Lermittasjen. Hentet fra: Kessler, "Turning a blind eye: Medieval art and the dynamics of contemplation", 421.

Fig 44: Kart over området hvor cosmati-arbeider var utbredt i Italia. Hentet fra: Claussen, *Magistri doctissimi Romani*, plate 1, fig. 1.

## Illustrasjoner